Guardi

ANDREI PLEȘU

Guardi

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1981

Profesorului ION FRUNZETTI

PROLOG LA VENEȚIA

« *A stat scris, așadar, în cartea destinului, pe pagina vieții mele, ca în 1786, la 28 septembrie, seara, cînd ornicul arăta ceasul cinci, să pot cuprinde cu privirile pentru întîia oară Veneția, pătrunzînd în lagune dinspre Brenta și, curînd după aceea, să trebuiască să intru și să vizitez acest minunat oraș-insulă, această republică a castorilor. Și astfel, slavă Domnului, Veneția nu mai este pentru mine un simplu cuvînt, un nume găunos, dintre cele care sperie adesea pe dușmanul vorbelor goale dinlăuntrul meu.* »[1]

. . . Coborînd, s-ar zice, în Veneția direct din dosarele destinului său, Goethe pare a fi acompaniat în pasajul acesta de trompetele lui Händel. În chip neașteptat, Veneția avea să-i tempereze solemnitatea. Fie oferindu-i empiria bonomă a micilor bucurii (« *Piața de pește și nenumăratele produse ale mării îmi fac multă plăcere* »), fie contrariindu-i sănătoasele deprinderi germanice (« *Dacă și-ar ține măcar orașul mai curat . . .* »).

Într-o seară, la începutul lui octombrie, a stat de asemenea scris în cartea destinului lui Goethe să vadă, la unul din cele optsprezece teatre venețiene, o tragedie. La sfîrșit, cînd scena se acoperise de cadavre, pe Goethe îl amuză să audă, printre aplauzele torențiale ale publicului, strigătul: « *Bravo i morti!* », un omagiu adus actorilor « doborîți » de-a lungul piesei de pumnale și otrăvuri. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, strigătul acesta putea fi încă resimțit drept simplă anecdotă. Astăzi însă nu-l mai putem percepe ca pe un episod minor din cartea de drum a lui Goethe. El pare a fi frontispiciul paginii venețiene din cartea destinului. Astăzi știm că, în veacul al XVIII-lea, fiecare privire zvîrlită asupra acestui « minunat oraș-insulă » era un fel de a aplauda în marginea unei hecatombe.

Teatrul și moartea sînt, la Veneția, realități consanguine. Orașul întreg e o patetică scenografie în care convenția și realitatea se întrepătrund. Înainte de a dispărea ca organism statal independent, la 17 octombrie 1797, prin tratatul de la Campo-Formio, Veneția avea aerul de a-și fi regizat dispariția, de a o fi « jucat », ca pe o enormă, premonitivă, mascaradă. Amurgul istoriei ei evocă apoteoza unui actor care, interpretînd moartea unui personaj, moare el însuși dinaintea unei asistențe entuziasmată de « firescul » artei sale. De ambele părți ale rampei, același tragic amestec de adevăr și trucaj, aceeași confuzie de seriozitate și joc, de hazard și inexorabil. De-a lungul întregului veac XVIII, Veneția, răvășită de ființa grimasantă a Carnavalului, a reușit ca în același timp să mimeze moartea și să moară cu adevărat. Pe canalele ei, artificiul devenise o formă — cea mai curentă — de naturalețe. Și atunci, a picta imagini din Veneția însemna a face simultan pictură de observație și pictură de imaginație, topografie și fantazare.

Despre Guardi s-a spus că le-a practicat pe amîndouă. Dar s-a așezat un prea categoric hotar între acele imagini ale sale calificabile drept *vedute* și cele numite *capricci*. Specialiști îndelung antrenați în asemenea tranșante distincții au ajuns să se întrebe asupra raporturilor cronologice dintre ele: a început Guardi ca un cuminte topograf, răspunzînd cerințelor pieței, sau ca un pictor de peisaje închipuite? În care din cele două specii artistice se simțea mai acasă? Care îl reprezintă mai bine? Caracteristic pentru Guardi e însă tocmai un anumit echivoc al imaginii: exactitățile sale « naturaliste » trec dincolo de evidența optică. « Realismul » său nu rezultă din simpla observație a lucrurilor: e un conglomerat de presentimente. Invers, cînd pare a inventa ceva, el nu face, adesea, decît să *constate* o stare de fapt. Invenție, combinație intelectuală pură erau ruinele lui Piranesi.[2] Francesco Guardi vorbește despre *realitatea* degradării. El pictează — cum observă Giulio Carlo Argan — nu ruine ale trecutului, sau ruine visate, ci *ruina prezentului* însuși, deosebindu-se astfel, în ciuda tuturor asemănărilor exterioare, de pictorii de

ruine care proliferau în Franța și în Italia veacului său. Un zid descompus nu e, pentru maestrul venețian, nici urmă arheologică, nici preromantică evocare a trecutului: e zidul descompus al cetății sale, cel pe lîngă care se plimba zilnic. Ce e curios e că dintre toți contemporanii săi, Guardi pare singurul dispus să-l vadă . . . Ceilalți hedonizau irresponsabil de la o serbare la alta.

Iar Veneția nu ducea lipsă de serbări: era, mai întîi, *la Sensa*, Înălțarea, cînd somptuoase procesiuni de gondole escortau galera dogală *(il Bucintoro)* pînă la Lido. Urma o ceremonie simbolică tradițională *(Sposalizio del mare)* și, seara, un banchet mirific pentru toată lumea. Mulțimea petrecea în piața San-Marco, iar nobilimea și oaspeții străini în Palatul ducal. Mai erau apoi serbările parohiale *(le Sagre)*, regatele, încoronarea dogelui urmată de un mare bal și, mai cu seamă, serbările carnavalești care începeau la 25 decembrie și, cu cîteva întreruperi, acopereau cam șase luni din an. Viața fiecărui venețian era un slalom amețitor printre jocuri de noroc, spectacole, petreceri, conspirații politice și mascarade. Orașul — după spusa lui de Brosses — avea de două ori mai multe curtezane decît Parisul și toate erau «*d'une douceur d'esprit et d'une politesse charmantes*» (de o delicatețe a spiritului și de o politețe fermecătoare). Costumația de bal a unei femei bogate putea costa, cu bijuterii cu tot, 30—40.000 de ducați. Nu e de mirare că, încă din secolul al XVI-lea, aristocrația venețiană scăpăta. Apăruseră faimoșii *Barnabotti*, un soi de patricieni «proletarizați», instalați — modest — în cartierul San-Barnaba.[3] Negustorimea în schimb, laolaltă cu circarii, șarlatanii de toate calibrele și fabricanții de măști se îmbogățeau. Mai ales fabricanții de măști. Căci în timpul Carnavalului, proaspăt îmbogățiții puteau lua masca nobilei obîrșii, în vreme ce nobilii sărăciți o luau pe aceea a averii. Prin acest subterfugiu se obținea «aparența unei egalități între oameni care plăcea tuturor».[4] Or, egalitatea, cînd e doar *aparentă*, e semn al haosului. Delirul carnavalesc odată declanșat, nimic nu-l mai putea opri; nici măcar moartea dogelui. Ea se ținea tăinuită pînă la începutul postului, așa încît verva petrecerilor să nu aibă de suferit. Într-un text privind «psihopatologia carnavalului», Robert Volmat face, pe bună dreptate, o analogie între omul carnavalesc și omul maniacal.[5] Alternanța post-carnaval, singura care ritma desfășurarea anului venețian, seamănă cu alternanța stărilor opuse ale psihozei maniaco-depresive. E, deci, o formă de ciclotimie și, ca atare, un simptom de degenerescență. Și aceasta mai ales într-o republică îmbătrînită cum era Veneția secolului al XVIII-lea. Procuratorul Luigi Ballarini, într-o scrisoare din 1789 către ambasadorul Veneției la Paris, avea, prin urmare, destule motive să spună: «Peaici, Carnavalul nu încetează să degenereze și totul e străbătut de melancolie». Venețienii se încăpățînau, totuși, să ignore acest adevăr și să sanctifice jumătatea de carnaval a anului ca pe o tonică feerie. Francesco Guardi, ultimul lor mare pictor, i-a contrariat aruncîndu-și mereu privirile dincolo de focurile de artificii și de *domino*-uri: către jumătatea de post a anului și a sufletului venețian . . .

«O SUTĂ DE TABLOURI ÎN CĂUTAREA UNUI AUTOR . . .»[6]

Poate că trebuia să fii puțin străin Veneției pentru a-i percepe drama cu oarecare luciditate. Or, familia Guardi avea o incontestabilă componentă septentrională. Peisajul ei originar era Tirolul.[7] Ferdinand al III-lea al Austriei conferise întregului «clan», încă din secolul al XVII-lea, un atestat de noblețe. Un frate al tatălui lui Francesco fusese ofițer în armata Bavariei; tatăl însuși, Domenico, studiase pictura la Viena și se căsătorise acolo cu o Maria Claudia Pichler. La Viena se născuse și Gianantonio Guardi, fratele mai mare al lui Francesco. Abia în jurul lui 1700 Domenico și Maria Pichler se mută la Veneția, unde li se nasc ultimii trei copii: Maria Cecilia în 1702, Francesco în 1712 și Nicolò în 1715. Un an după nașterea acestuia din urmă, la numai 38 de ani, Domenico, tatăl, moare și atelierul său trece în subordinea băiatului celui mare, Gianantonio.

E limpede că începuturile artistice ale familiei Guardi poartă marca ambianței vieneze. Domenico stătuse sub influența unui anume Strudel devenit, ulterior, pictor de curte. Gianantonio nu avea cum să rămînă în afara acestei influențe care, prin el, se va fi răsfrînt și asupra lui Francesco.[8] «Florile» sale (datînd din deceniul 1730—1740) aveau drept model, după Antonio Morassi, lucrările unui colaborator al lui Strudel: Werner Tamm.[9] Iar faptul că la bătrînețe, o dată în 1778 și apoi în 1782, Francesco Guardi simte nevoia să pornească spre Tirol, pentru a reîntîlni Mastellina natală, demon-

strează o dată mai mult că pictorul nu la Veneția se simțea acasă, ci la nord de ea, într-o lume mai patriarhală.

Familia Guardi funcționa — în teritoriul picturii — ca o adevărată breaslă. Raporturile dintre meșter și ucenic erau înlocuite de acelea dintre tată și fiu, sau dintre fratele mai mare și cei mai mici. [10] Toți cei trei băieți ai lui Domenico au fost, asemenea lui însuși, pictori. Tot pictor a devenit fiul lui Francesco, Giacomo. Cît despre Cecilia, ea s-a căsătorit cu celebrul Gianbattista Tiepolo și a dat naștere tot unui pictor, în persoana lui Giandomenico Tiepolo. Obiceiul acesta — cu sunet medieval — de a practica orice meșteșug înăuntrul unei colectivități specializate, fie ea și de ordin familial, era curent în Veneția settecentistă și, dealtfel, în întreaga Italie. La Bologna de pildă se consacrase familia de « quadraturiști » Bibiena. Talentul, sau numai dexteritatea, se transmiteau de la unchi la nepot (ca în cazul Sebastiano Ricci — Marco Ricci), de la tată la fiu (Pietro Longhi — Alessandro Longhi), sau de la cumnat la cumnată (Giovanni Antonio Pellegrini — Rosalba Carriera). Rosalba Carriera lucra împreună cu cele două surori ale ei, Angela și Giovanna. Un exemplu caracteristic este și acela al familiei lui Canaletto: tatăl și fratele său erau decoratori de teatru, iar Bernardo Bellotto, urmașul său cel mai vestit, îi era nepot.

Pentru istoricul de artă, acest mod de solidarizare artistică în interiorul unui atelier de familie pune probleme extrem de complicate, cînd nu de-a dreptul insurmontabile. Așa stau lucrurile dacă ne decidem a stabili care din operele de pînă la 1760 (anul morții lui Gianantonio) ieșite din atelierul guardesc aparțin fratelui mai mare și care lui Francesco; aceasta în eventualitatea în care nu vom socoti colaborarea dintre cei doi atît de strînsă încît să renunțăm a mai deosebi mîna unuia de a celuilalt. Titlul pirandellian al subcapitolului de față își află justificarea tocmai în acest persistent dubiu sub care sînt înregistrate, de obicei, imagini dintre cele mai diferite: scenele din viața Sf. Iosif păstrate în colecția Lutomirski din Milano, amorașii aflați azi la ambasada italiană de la Paris, madonele de la Belvedere di Aquileia și Cerete Basso și, mai ales, scenele din viața lui Tobie, pictate la Veneția, în Biserica Arhanghelului Rafael. Toate laolaltă se integrează fără asperități în stilul venețian tipic veacului al XVIII-lea pe linia Sebastiano Ricci, Giuseppe Bazzani, Piazzetta. Originalitatea lor ar consta, totuși, după Vittorio Moschini, într-o netă respingere a oricărei rețete neoclasice. [11] Fiocco, prin 1932, nu se sfia să vadă în autorul unora din imaginile acestea un soi de « Boucher italian », mai bun încă decît cel francez . . .

Multă vreme, pînă în 1916, Francesco Guardi nu a intrat în discuție ca posibil semnatar al lucrărilor despre care vorbim. Abia la acea dată Fogolari își declară, într-un articol privind pictura bisericii din Belvedere, încrederea într-un Francesco exersat nu numai în domeniul vedutistic, ci și în acela al picturii de figuri. Ipoteza lui e reluată și adîncită de Giuseppe Fiocco în 1923: nu numai că Francesco a început ca pictor de mitologii și scene religioase, dar el îl umbrea cu totul în domeniul acesta pe fratele său mai mare, Giovanni Antonio. Fiocco va fi contrazis de savanți ca E. Modigliani și H. Voss, dar reconfirmat de V. N. Lazarev, într-un articol din « *Burlington Magazine* » (1934). De la Lazarev înainte, abrupta prejudecată după care tot ce e reușit artisticește trebuie atribuit lui Francesco, în vreme ce tot ce e nereușit, sau parțial reușit, aparține lui Gianantonio, a adus problema fraților Guardi într-un punct mort. În 1944 însă, Edoardo Arslan (într-un studiu apărut în « *Emporium* ») atrage atenția asupra importanței pe care Gianantonio o are în realizarea lucrărilor ieșite din atelierul familiei înainte de 1760. În sfîrșit, în 1951, Antonio Morassi vorbește despre el ca despre un mare artist (tot în « *Emporium* »). Cercetătorul italian are apoi norocul să descopere, într-o colecție particulară din Geneva, un desen în peniță semnat « Giov. Antonio Guardi », ale cărui superioare calități îi întăresc concluziile: fratele mai mare al lui Francesco e un plastician de anvergură, a cărui dotație se exprimă decisiv în toate tablourile la care a colaborat. [12] Morassi îi atribuie chiar în întregime pictura din Biserica Arhanghelului Rafael. La fel, Pietro Zampetti, Denis Mahon ș.a. Tot lui Antonio i se atribuie imaginile alegorice gîndite pentru palatul Suppiei și păstrate azi în colecția Cini din Veneția. Sinding-Larsen și veteranul Fiocco nu se lasă convinși totuși atît de ușor. Ultimul ține, inflexibil, la semnătura lui Francesco, iar cel dintîi, sesizînd unele afinități între « *Scenele din viața lui Tobie* » și « *Miracolul Sf. Hyacinth* », presupune coexistența stilistică a celor doi maeștri în limitele aceleiași pînze. Se acceptă, în genere, că Antonio e mai ușor clasabil la rubrica unui academism de coloratură rococo, în vreme ce Francesco, de un « patetic intimism » [13], iubitor de observație concretă, de detaliu peisagistic și de conture vehement spulberate

în atmosferă (ceea ce unora, lui Piazzetta de pildă, li se părea carență a desenului), intră mai greu în sistematica obișnuită a stilurilor. Bravurii lui Antonio el îi adaugă *personalitatea*. Aflat, la început, sub autoritatea fratelui său, Francesco își desăvîrșește mijloacele fără grabă, ca unul căruia nu-i venise încă ceasul. Într-unele desene timpurii se mai simte, poate, adierea stilului nordic (*Pietà* de la Muzeul din Bassano). Cîte o compoziție lasă să transpară soluții din repertoriul lui Tintoretto. Sînt « citați », alteori, Magnasco, cei doi Ricci, Giuseppe Maria Crespi, sau Zuccarelli. Dealtfel, una din « afacerile » curente ale atelierului Guardi era executarea de cópii după artiștii consacrați și ceruți de o largă clientelă: Domenico Feti, Pittoni, Piazzetta, Solimena etc. « Veduta » se vindea mai prost datorită concurenței masive a lui Canaletto. Efortul *rentabil* era cuvîntul de ordine al atelierului și chiar dacă nu încuraja maximal creativitatea, el era un foarte bun argument pentru întreținerea virtuozității. În mulțimea de imagini care își caută, cum am văzut, autorul, pendulînd între paternitatea lui Antonio și aceea a lui Francesco, putem identifica, din cînd în cînd, și situația inversă: a autorului care își caută imaginile dincolo de comenzi impuse, de rețete de familie și de calcule comerciale. Francesco Guardi — deja matur — e categoric prezent în ciclurile decorative de la Belvedere, Cerete și Veneția. Dar nu e prezent cu *vocația*, ci cu simpla lui, fermecătoare, *dotație*. Aventura vedutei, pe care o presimțise încă de prin 1750, abia după sfîrșitul lui Antonio îl va putea absorbi definitiv. Ca să participăm și noi, în cunoștință de cauză, la aventura aceasta, avem nevoie, mai întîi, de o scurtă pregătire istorică.

SCURTĂ ISTORIE A VEDUTEI

În traducere literală, *veduta* înseamnă « ceea ce se vede ». Dar expresia « ceea ce se vede » nu e lipsită de o ambiguitate care va marca întreaga istorie a genului vedutistic în Italia secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. Pe de o parte, « ceea ce se vede » indică domeniul purei exactități optice. A picta ceea ce se vede *așa cum se vede* înseamnă a împinge scrupulul topografic pînă la un naturalism de tipul fotografiei. Dar « ceea ce se vede » poate avea și o nuanță în plus: poate însemna « *doar* ceea ce se vede » sau, altfel spus, « ceea ce nu face *decît* să se vadă », aparență, vizualitate pură. Și într-un caz și într-altul se conturează ca obligatorie — pentru pictor — o anumită tehnică iluzionistă. Dar nu e același lucru a fi preocupat de *exactitatea* iluziei (cazul vedutei-fotografie), sau de *iluzia* exactității (cazul vedutei-scenografie). În primul caz predomină un descriptivism de obîrșie nordică, în cel de-al doilea predomină teatralitatea barocă. Să urmărim, rînd pe rînd, aceste două variante tipologice, atenți la eventuala lor întrepătrundere. *Veduta esatta (veduta dai luoghi)* a evoluat în prelungirea peisajului urban, cultivat în Olanda secolului al XVII-lea de talente dintre cele mai diverse, de la Van der Heyden și Pieter de Hooch, la Jan Vermeer. Și nu întîmplător cel care a consolidat genul în Italia este Gaspar Van Wittel, un olandez stabilit la Roma în jurul lui 1675 și devenit, pentru patria sa adoptivă, Vanvitelli sau Gaspare « degli Occhiali ». [14] Interesul străinului venit în Italia pentru consemnarea conștiincioasă a priveliștilor din jurul său ține de un tabiet turistic banal, pe care călătorii coborîți de dincolo de Alpi nu aveau cum să nu-l adopte. Roberto Longhi găsește însă și la un italian al veacului al XVII-lea un anumit gust pentru precizia filologică, explicabil prin cultul pentru clasicitate care, în epocă, începea să capete temei arheologic: e pictorul de ruine antice Viviano Codazzi[15], un pictor de ruine care nu poate fi calificat drept « preromantic », căci imaginile sale nu au tonul elegiac și retrospectiv al « picturii de ruine » practicate, în secolul următor, de un Hubert Robert. Codazzi face vedută « *secundum veritatem* » (= potrivit adevărului), străină de spiritul idealismului antichizant. La limita tendinței inaugurate de el și hrănită de o puzderie de topografi minori în întreaga Europă se află cristalinitatea lui Canaletto și corectitudinea rece a lui Bellotto.

Care era publicul dispus să finanțeze producția acestui tip de artă? Pentru a răspunde e suficient să invocăm *furor*-ul călătoriilor spre sud, al cărui apogeu e atins mai ales după tratatul de la Utrecht (1713), cînd se constituie moda « marelui tur ». Epicentrul central al acestui mare tur european, recomandat fiecărui om de cultură (în Anglia mai cu seamă), era Italia, iar din Italia, Veneția. În fiecare an muribunda republică primea cîte 30.000 de vizitatori străini, începînd cu « *des nouveaux riches* » mînați de vulgare snobisme și terminînd cu capete încoronate. [16] « *Cine n-a văzut niciodată Italia* — spunea Johnson — *se simte întotdeauna puțin inferior față de cei care au văzut-o.* ». A fi văzut Italia

devenise, aşadar, un soi de atestare mondenă pe care călătorii se grăbeau să o confirme, fie aducînd cu ei drept «*souvenir*» propriul lor chip pictat de artişti italieni (de Rosalba Carriera de pildă), fie cumpărînd din piaţa San-Marco «vederi» expuse acolo pentru vînzare de un Canaletto sau, mai tîrziu, de un Guardi. Vedutele erau, aşadar, ceea ce sînt astăzi cărţile poştale ilustrate: un produs de export, o industrie locală destinată aproape în exclusivitate turiştilor. «Compendiile» italieneşti care înregistrau, în secolul al XVIII-lea, reuşitele picturii contemporane lor nu găseau de cuviinţă să pomenească de pictorii vedutişti. Opera lor nu-i interesa pe amatorii de artă italieni, părînd a trece mai mult drept o performanţă artizanală. Pentru străini, ei nu erau totuşi mai puţin celebri. Pe de altă parte, trebuie să admitem că vocaţia multora dintre vedutişti nu era pe măsura îndemînării lor. Dacă ar trăi în zilele noastre, Gaspar Van Wittel, sau primul ilustrator notoriu al Veneţiei, Luca Carlevarijs (pe care o răutăcioasă legendă îl descrie murind de apoplexie la 1730 din cauza succeselor elevului său Canaletto) n-ar fi făcut pictură, ci ar fi patronat mari firme ale industriei fotografice. Aspectul pragmatic al vedutismului realist nu era însă fără corespondent în estetica secolului al XVIII-lea, teza «utilităţii» artelor frumoase fiind, se ştie, tipică acestui secol. Să adăugăm că obsesia exactităţii strict optice va fi trecut drept foarte comodă într-o Veneţie în care — după spusa lui Montesquieu — «numai ochii se pot bucura, dar inima şi spiritul nu». Cea mai bună propagandă pe care veneţienii şi-o puteau face era să reproducă *fără comentarii* strălucirea exterioară a oraşului lor, aşa încît abisul care îl pîndea să fie uitat. Ironia momentului făcea, prin urmare, ca vedutele, născute pentru a-i ajuta pe străini să-şi aducă aminte de Veneţia, să provoace veneţienilor înşişi uitarea ei. În realitate, oraşul era ceea ce toţi ştiau că este, fără a o recunoaşte: o «paradă de aparenţe», îndărătul căreia totul agoniza. [17]

Pentru a-şi încadra bine imaginea şi pentru a găsi perspectiva corectă, vedutiştii se foloseau de un instrument optic *(camera ottica)* care, deşi cunoscut încă de pe vremea lui Dürer, nu înceta încă a fascina. Contele Algarotti, unul din cele mai pitoreşti personaje ale epocii îi descrie, sumar, mecanismul: «*. . .cu ajutorul unei lentile de sticlă şi al unei oglinzi se construieşte un aparat care transpune imaginea unui obiect sau a unui tablou oarecare pe o foaie de hîrtie (. . .). Acest ochi artificial se numeşte cameră optică. Nefiind traversată decît de razele luminoase provenite de la obiectul vizat, ea dă o imagine de o claritate şi de o forţă excepţionale. Nimic nu e mai plăcut vederii şi mai* util *decît un asemenea tablou. Conturele sînt precise, perspectiva şi clarobscurul sînt de un realism uimitor, iar culoarea e vie şi puternică totodată*» [18]. Algarotti simte totuşi că rigoarea stereoscopică a imaginii obţinute cu ajutorul unui instrument ca acesta e o «dulce minciună». În definitiv, «*cu un astfel de instrument poţi discerne lucruri pe care altfel nu le poţi vedea*». Pentru cel care priveşte într-o *camera ottica* viaţa nu e — notează cu îndreptăţire Michael Levey — decît un «joc optic». Pictorul observă şi reproduce un spectacol la care, în fond, nu participă.[19] Dar această neparticipare care, în prima clipă, garantează «obiectivitatea» documentară a vedutei sfîrşeşte, în cele din urmă, prin a-i reduce corporalitatea, prin a o transforma într-o construcţie *abstractă*. Spaţiul pictat nu mai e cel real. E o invenţie obţinută mecanic, o simplificare tipic «iluministă», potrivit căreia *a vedea bine* nu înseamnă decît a vedea *ordonat*, sintetic. E ceea ce caracterizează — după Giulio Carlo Argan — lucrările lui Van Wittel. [20] Refuzînd orice emotivitate, ele au mai curînd limpezimea unei ecuaţii decît consistenţa imediatului. Claritatea vedutei «realiste» evocă *topos*-ul cartezian al «clarului şi distinctului». Mentalul predomină asupra senzaţiei, deşi punctul de plecare fusese tocmai acurateţea celei de-a doua. Şi aceasta, pentru că, vrînd-nevrînd, văzul în sine şi cu atît mai mult reprezentarea plastică sînt *artificii* de un fel sau de altul, predestinate a manipula realul ca pe o materie primă. Privirea pe care vedutistul o plimbă peste lucruri are efectul pe care lava Vezuviului l-a avut, căzînd asupra oraşelor din preajmă. Ea *conservă* realul, îl *fixează* pînă la imobilitate, dar face aceasta pîrjolind tot ce e viu, ucigînd ceea ce vrea să conserve. Aşa se explică de ce pînă şi cea mai corect imitativă vedută cîştigă, cu trecerea timpului, o metafizică patină . . . Ea oferă simultan spectatorului densitatea lumii şi improbabilitatea ei; ea defineşte actualul ca inactualitate.

Veduta ideata (sau «*di fantasia*») e, de la bun început, prin intenţie măcar, mai «artistică» decît veduta «*esatta*». Ea nu foloseşte realul decît ca alfabet al imaginarului şi, în locul exactităţii, vrea *efectul*, expresivitatea, emoţia. Veduta exactă era anti-barocă prin definiţie. Cea «ideată» e barocul însuşi. Firească, şi sursele ei sînt altele. Ea derivă, se pare, din decorul manierist (tip Tibaldi), conturîndu-se ca gen specializat de-a lungul secolului al XVII-lea prin artişti ca Angelo Colonna sau Agostino Mitelli, iar în secolul

al XVIII-lea, prin școala «quadraturiștilor» bolognezi din familia Bibiena. «Quadraturiștii» (pictori de perspective arhitectonice) și așa-numiții «*prospettici*» (dintre care mai cunoscut era Vittorio Maria Bigari) se ilustrau în mod curent prin executarea decorurilor necesare reprezentărilor teatrale și serbărilor publice. Pentru ei, perspectiva, arhitectura urbană, sau ruinele vechi prezentau un interes primordialmente scenografic. Erau «recuzită», material retoric. Dealtfel, Marco Ricci, care pentru această specie a vedutei e ceea ce Carlevarijs fusese pentru cea «optică», colaborase, la Londra, în 1709, cu Giovanni Antonio Pellegrini, pentru realizarea unor decoruri de teatru. Canaletto însuși — care, după Brandi, datora mai mult lui Ferdinando Bibiena decît lui Van Wittel [21] — făcuse în tinerețe experiențe asemănătoare, ca să nu mai vorbim de unul din maeștrii prezumtivi ai lui Guardi, Michele Marieschi. În sfîrșit, între scenografii bolognezi se formase și Giovanni Paolo Pannini (1691—1765?), cel dintîi artist, înainte de venețieni, dispus să-și dedice întreaga dotație omagierii grandilocvente a unui oraș: Roma.

Din Marco Ricci — care nu mai înțelegea, ca Van Wittel, să facă *portretul* locurilor pictate, ci *lectura* lor sentimentală [22] — s-au desprins două subspecii ale vedutei «ideate»: una ne va interesa mai puțin; e cea pronunțat *rococo* a unor Zuccarelli și Zais, autori de arcadiene *capricci*. Cealaltă, străină de coregrafiile roze atît de gustate în epocă, va culmina cu construcțiile tragice ale lui Piranesi și cu vedutele inimitabile ale lui Francesco Guardi. În Guardi — prin Marco Ricci — se împlinește destinul unei picturalități exasperate pe care secolul XX abia va ști să o redescopere și să o înțeleagă cum se cuvine. Marco Ricci îl întîlnise la Milano pe Magnasco, a cărui tușă fanatică purta amprenta formelor destrămate ale lui El Greco și a drasticei atmosfere din peisajele lui Salvator Rosa. Amintiri din desenele lui Callot și din arhitecturile fantasmagorice ale obscurului Monsù Desiderio treceau de asemenea, prin Magnasco și Marco Ricci, către un Guardi îndeajuns de modern pentru a suporta competiția cu cvasicontemporanul său Francisco Goya. De fapt, între cei doi era diferență de o generație. Dar Guardi devenise întrucîtva contemporan cu Goya înainte ca Goya să devină contemporan cu sine, înainte, așadar, de momentul în care spaniolul a părăsit confortul cartoanelor de tapiserie pentru a trimite asupra lumii herghelia tuturor coșmarurilor sale.

O «conversiune», o mutație dintr-un registru într-altul trăise și Guardi pentru a ajunge de la imagistica primei sale tinereți — împărțită cu fratele mai mare — la aceea a vedutei. Cînd s-a produs această conversiune? După unii, ea nu putea avea loc înainte de moartea lui Gianantonio, survenită în 1760. Francesco s-ar fi apucat, prin urmare, de peisaj abia pe la 48 de ani. Deși precedente ale unei asemenea tîrzii reformulări tematice există în istoria artei (Poussin, de pildă, a devenit și el «peisagist» abia către sfîrșitul vieții), e greu de acceptat ca un artist febril ca Guardi să-și fi asumat destinul cu o astfel de întîrziere.

Problematică este și identitatea maestrului sub al cărui patronaj el și-a început «specializarea» de vedutist. O tradiție care merge de la Pietro Gradenigo la Simonson vede în Francesco un școlar al lui Canaletto. Antonio Morassi a descoperit însă, în colecția ducelui de Buccleuch, unsprezece vedute de tinerețe făcute în colaborare cu Michele Marieschi, ceea ce a dus la supoziția unei ucenicii în atelierul acestuia și a unui debut vedutistic în jurul lui 1740, așadar înainte ca Guardi să fi împlinit 30 de ani. [23] Firește, un pictor, cu ascendentul căpătat în ambianța venețiană de Canaletto, se impunea, ca model, oricărui artist mai tînăr. Cu toate acestea, deosebirile dintre el și Guardi rămîn mai mari decît apropierile. Iar atunci cînd se poate totuși vorbi de o imitație guardescă a masetrului mai în vîrstă, ea pare fixată la momentul stilistic pe care Canaletto îl atinsese în jurul lui 1725 (efecte dramatice, exploatare violentă a clarobscurului etc.). Să fi trecut atunci Francesco prin atelierul său încă de la optsprezece ani, urmînd să fructifice ceea ce acumulase în prima tinerețe abia către 1750? [24] O ipoteză mai cumpănită formulează, în 1968, Denis Mahon. [25] Pe la 1740, Guardi își încearcă mîna ca pictor de *capricci*, în maniera lui Marco Ricci. La 1750, cînd, așa cum reiese din corespondența cu Carlo Cordellina, el își cîștigase, înăuntrul atelierului lui Gianantonio, o poziție mai autonomă, Francesco abordează veduta «*esatta*», în lucrări ca cele aflate azi la muzeul din Baltimore. Marieschi murise în 1744, Canaletto plecase în 1746 la Londra, de unde n-avea să revină decît peste zece ani, iar Bellotto plecase în 1747 la Dresda. Împrejurările erau deci prielnice unei specializări care, pentru a se consolida, nu mai trebuia să țină seama de o concurență prea severă. Întîietatea cronologică a *capricci*-lor față de vedutele *esatte* nu e însă unanim acceptată. După Edoardo Arslan, episodul «romantic» al lui Guardi survine abia după 1770, așadar după o îndelungă practică de vedutism

Rialto

«*secundum veritatem*». [26] În ce ne priveşte — am spus-o încă din primele pagini ale textului nostru — această dispută nu ni se pare relevantă. Francesco Guardi, deşi intrat în istoria vedutismului în succesiunea lui Marco Ricci mai mult decît în aceea a lui Carlevarijs, e cel dintîi şi ultimul pictor veneţian în arta căruia *veduta esatta* şi *veduta ideata* se contopesc, pentru a reflecta chipul unei Veneţii care, şi ea, devenise un amestec de «*Venezia esatta*» şi «*Venezia di fantasia*».

VIDUL LAGUNEI

Semnul specific al artei lui Guardi ar fi de căutat, aşadar, în capacitatea sa de a cuprinde în unicitatea fiecărui tablou două Veneţii în loc de una: o Veneţie a preaplinului somptuar, laolaltă cu o Veneţie a pustiului istoric. Cu alte cuvinte, Guardi percepe de jur-împrejurul Veneţiei nemijlocit *prezente*, un cearcăn de *absenţă*, o înteţită pîndă a vidului. Dar a vorbi, pornind de aici, despre tristeţea subiacentă a picturii guardeşti e — deşi legitim — prea puţin încă. Guardi nu e un simplu ilustrator al sfîrşitului veneţian: el rămîne, înainte de toate, un ilustrator al exuberanţei de a fi pictor. Dificultăţile de care ne izbim, ca istorici ai artei, ori de cîte ori avem de atribuit şi de datat o lucrare a acestui artist exprimă tocmai temperamentul cuiva care nu a avut răbdarea de a-şi contabiliza opera, de a pune în ea altă ordine decît aceea, inefabilă, a creaţiei. Orice catalog al picturii lui Guardi e o juxtapunere de aproximaţii cronologice în care recunoaştem, pînă la urmă, omogenitatea stilistică a unui singur gest. Aceeaşi semnificaţie are, fără îndoială, tradiţia care consemnează *rapiditatea de execuţie* a lui Guardi. Nu era vorba nici de superficialitatea purei îndemînări, nici — cum insinuau, meschin, contemporanii — de lăcomia cîştigului. Nu era, în sfîrşit, nici efortul titanic al unui artist care se teme a nu avea dinainte destul timp pentru a-şi realiza proiectele. Era doar o imensă plăcere de a face meserie, de a lucra. Era, de asemenea, o formă de graţie şi de îndrăzneală. Trebuie să ne întoarcem la obîrşiile manierismului, la unele pasaje din scrierile lui Vasari, pentru a înţelege sensul acestui «*fa presto*» al lui Guardi. Vasari opunea minuţiei studioase a marilor maeştri din Quattrocento, curajoasa dezinvoltură a unora din artiştii veacului său. Dezinvoltura aceasta — în care Anthony Blunt vedea o variantă de *sprezzatura* (nonşalanţa recomandată de Castiglione curteanului perfect) — scutea opera finită de uscăciune, asigurîndu-i cuceritoarea naturaleţe a vieţii. [27] În pictura lui Vasari, însă, ca şi în aceea a altor manierişti, viteza de lucru ascundea, uneori, şi stricta ambiţie a performanţei, a recordului, ceea ce avea să provoace, din partea clasicizanţilor de mai tîrziu (Bellori, Félibien etc.) o radicală penalizare. La Guardi, rapiditatea

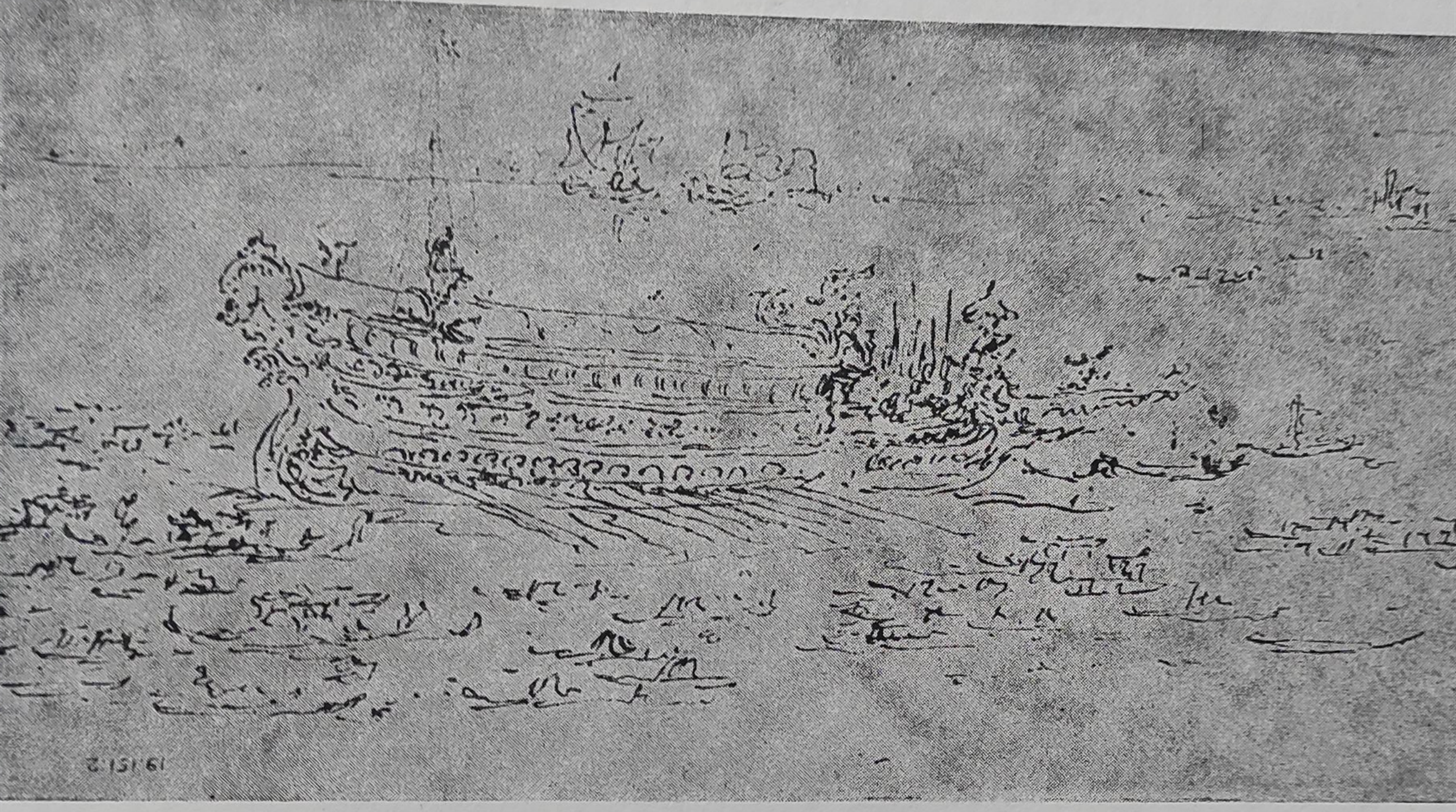
e un corelativ al inspirației. Ea e consecința firească a unei greu disciplinabile pofte de expresie. De aceea, în vedutele sale, *tragicul spectacolului* înregistrat conlocuiește straniu cu o nedisimulată *bucurie de a picta*. Rezultă un efect de « dulce-amărui » pe care, uneori, Guardi îl are în comun cu Watteau. Chiar cînd ceea ce se vede nu mai are nimic sărbătoresc — și e limpede că sub privirea artistului pînă și festivitățile dogale întruchipează mai mult rutina splendorii decît splendoarea însăși — imaginea pictată se înscrie într-un sărbătoresc al reușitei plastice care interzice privitorului orice formă de sentimentalism, de participare rudimentar psihologică la evenimente. Dealtfel, Guardi reușește frecvent, prin miracolul talentului său, să-și înalțe discursul dincolo de contingențele Veneției. Decadența orașului devine un caz particular al legilor timpului, *o metaforă universală a decadenței*. Iar în această metaforă simțim configurîndu-se un mod de a gîndi lumea și istoria care e tot atît de puțin al emotivității contingențiale, pe cît este al unui raționalism naiv apodictic. Altfel spus, degradarea zilnică nu stîrnește nici lamentația, nici aforismul. Agonia Veneției e contemplată cu gravitate, dar, parcă, de pe înălțimea tăcută a unei consolatoare înțelepciuni. Oricît de umbroasă, pictura lui Guardi nu e niciodată o emfatică ieremiadă. Ea are, în luciditatea ei, un soi de pace expozitivă, care tulbură fără a îngrijora. Și dacă vom încerca să identificăm, în epocă, corespondentul teoretic al acestei picturi, nu-l vom găsi — cum au făcut-o alții, forțînd lucrurile — în filosofia kantiană [28], ci, mai curînd, în gîndirea lui Giambattista Vico. Fără să vedem contaminări exprese acolo unde nu sînt de invocat decît obscure afinități, percepem în arta lui Francesco Guardi o înțelegere a marilor ritmuri ale istoriei analogă celei din « Știința nouă » (1725). Atribuim liricelor « *capricci* » guardești aceeași valoare de adevăr pe care Vico o atribuie poeziei și, de aceea, nu credem că artistul însuși făcea vreo deosebire între vedutele « *dal vero* » și cele « *ideate* ». Punem o anumită subtilă resemnare, ce ni se pare a străbate imagistica lui Guardi, pe socoteala unei foarte exacte intuiții a timpului ciclic, compus, după spusa lui Vico, din « *corsi e ricorsi* », din dispariții și reîntoarceri. Și, mai ales, interpretăm deosebirile dintre vedutismul venețian curent (model: Canaletto) și vedutismul lui Guardi, ca pe un fenomen echivalent deosebirilor de doctrină și metodă din Vico și Descartes. « *Filosofii* — spunea Vico — *au îngreunat spiritele cu metoda lui Descartes, pretinzînd, cu percepția lor clară și distinctă, a putea reface fără efort tot ce se găsește prin biblioteci* . . . » Dar claritatea — continuă gînditorul napolitan — « *e mai curînd viciul rațiunii umane, decît virtutea ei* ». Or, revoluția stilistică a lui Guardi constă tocmai în abolirea clarității stereoscopice a predecesorilor săi, în favoarea unei intuitivități pline de infinite nuanțe.

Pentru a trece, așadar, de la reprezentarea limpezimii lagunei venete, la reprezentarea vidului ei, pictorul a trebuit să-și regîndească, fără menajamente, mijloacele. Atenuarea clarității înseamnă, mai întîi, *atenuarea luminii*. Soarele coboară de la zenit spre crepuscul. Eclerajul capătă, prin aceasta, reflexe de argintiu selenar. Spectacolul luminat iese din specia familiarității diurne, se înstrăinează de experiența comună, pentru a se contamina de misterul blînd al unei universale înserări. Lumea e mai tăcută, mai nemișcată și mai opacă. Cerul atîrnă mai greu, apele devin vîscoase, conturele se zdrențuiesc, roase de penumbre. Materia corpurilor pictate nu mai e o oglindă a luminii, sau suportul pe care lumina se odihnește; ea devine *lumină condensată* pînă la limita întunericului. Asistăm, prin urmare, la un eveniment fizic și spiritual de felul aceluia pe care Hans Sedlmayr l-a analizat ca definitoriu pentru cultura modernă: secularizarea luminii și, în ultimă instanță, destrămarea, sau radicala modificare a statutului ei. [29]

Privitorul care va așeza alături un tablou de Canaletto și unul de Guardi nu va întîrzia, probabil, să constate că pictura celui din urmă ne introduce într-un univers de siluete, ritmuri și substanțe aflate « cu un pas mai aproape de neființă » decît cele din pictura primului. Lumea lui Canaletto e mai elaborată, mai consistentă și pare, de aceea, mai durabilă. Lumea lui Guardi tinde să reintre în indistinct, aspiră la nedeterminare. Născută din haosul apelor, Veneția cere, în sfîrșit, cu oboseala lui Hyperion, să se întoarcă în haosul lor. Și o cere pe limba lui Guardi. Căci — în materie de expresie a vidului — el dovedea o competență pe care numai arta orientală o putea concura.

Oarecari afinități între veduta guardescă și peisajul vechi chinezesc au fost percepute de timpuriu. În 1908, Simonson era chiar excedat de acest abuz comparatist, temîndu-se că el ar putea diminua originalitatea pictorului venețian. [30] Și totuși, în cîteva din capodoperele sale, Guardi evocă în chip spontan lumea extrem-orientală. Pare să fie vorba — concede, între alții, Roberto Longhi — de o « *genială asimilare a limbajului prescurtat al poeziei figurative orientale, pe care artistul l-ar fi putut „sorbi“ din ceștile ue*

cafea». [31] Dar în veacul al XVIII-lea, prezența în Europa a Extremului-Orient, a Chinei în primul rînd, era departe de a avea discreția imageriei minore a porțelanurilor. Sinofilia plutea în aer. Și dacă pentru Guardi nu avem documente care să ateste frecventarea sistematică a perimetrului stilistic chinezesc, asemenea documente există pentru mulți dintre artiștii importanți ai veacului său: Watteau, Fragonard, Boucher, ca să nu mai vorbim de decoratori specializați în «*chinoiseries*» ca Pillement sau Huet. Schimbul între China și Europa era, dealtfel, în secolul al XVIII-lea, biunivoc. [32] Un compatriot al lui Guardi, iezuitul milanez Giuseppe Castiglione, va face, la Peking, începînd din 1715, o neobișnuită carieră de pictor, sub numele Lang Shih-ning. De la Marco Polo la Mat-

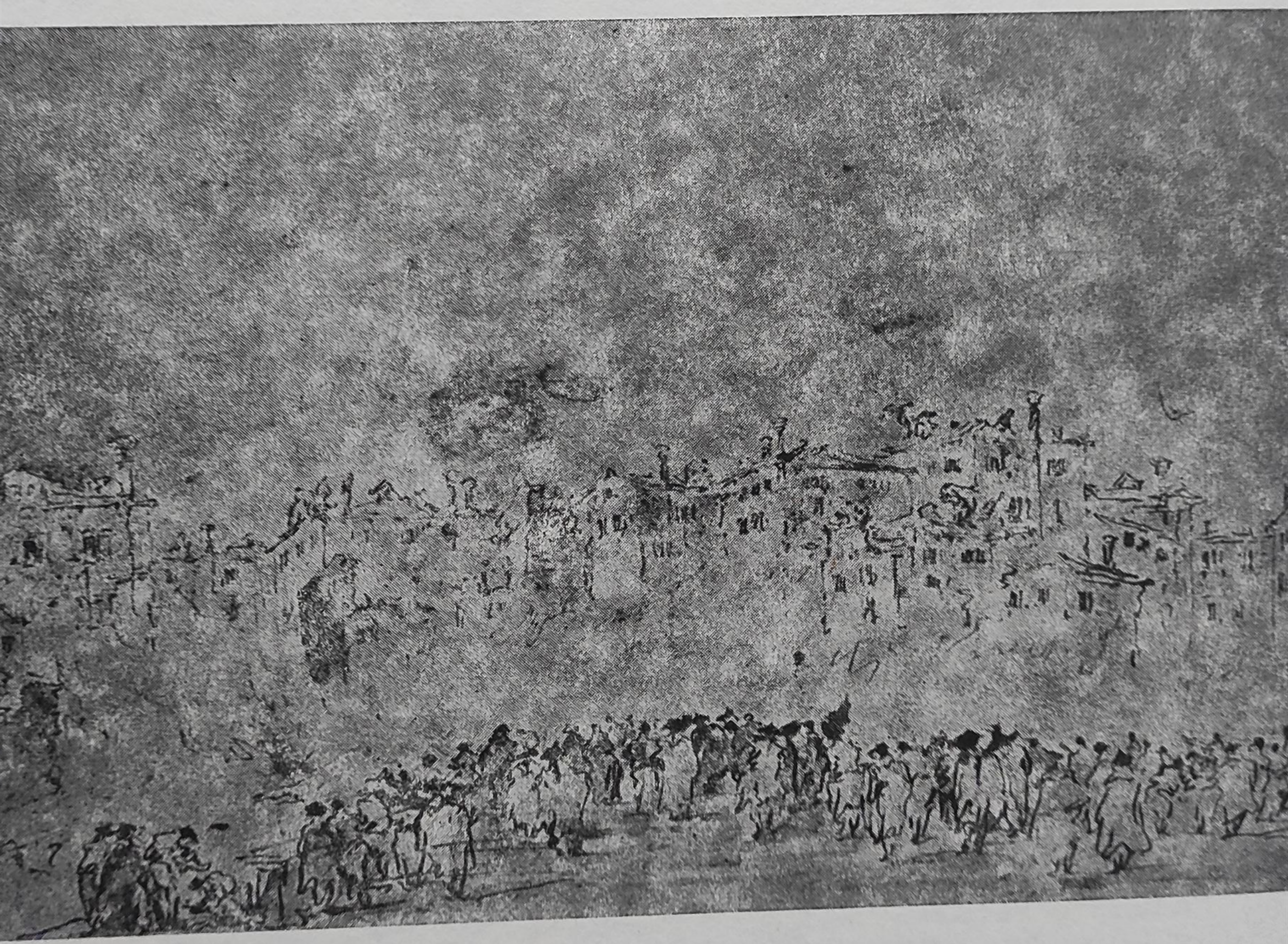


«*Il Bucintoro*» (galera dogelui)

teo Ricci și Matteo Ripa, Italia avea, în definitiv, o lungă experiență de contact cu Asia. A miza pe această experiență în comentariul unui peisagist ca Guardi nu e, deci, o extravaganță. Lucrările sale sînt, prin ele însele, probe îndestulătoare. Construcția arborilor din unele *capricci*, caligrafia de vîsle și catarge din care se întrupează faimosul *Bucintoro* într-una din pînzele de la Luvru, rezolvarea expeditivă a siluetelor care cravașează suprafața pictată a atîtor tablouri și mai ales *suveranitatea vidului* în cîteva din cele mai pure reușite plastice ale artistului, sînt martori categorici ai unei «informații» optice orientale pe care n-o putem trece cu vederea, chiar dacă Guardi însuși nu o resimțea, în mod conștient, ca pe un reper.

Explorarea virtuților stilistice ale vidului este, în suficientă măsură, caracteristică artei guardești pentru a merita o mai insistentă reflecție. [33] Să pornim, pentru aceasta, de la nemijlocirea imaginii. Iată, de pildă, acea *Vedere a lagunei cu Turnul Margbera*, aflată la Londra. «Figurația» acestui tablou este de un laconism vecin cu tăcerea. Un larg plan orizontal — ca de stampă japoneză derulată — se organizează în jurul a două repere verticale: catargul bărcii din primul plan și, spre dreapta, în fundal, turnul Marghera. Nemișcarea acestei ordini rectangulare capătă doar cîteva accente dinamice prin cele două-trei diagonale, pitoresc regizate în stînga compoziției. Spațiul întregii imagini se constituie prin dialogul netulburat a două viduri: vidul cerului și vidul apei. Pictorul nu pare interesat să reproducă specificitatea plastică a celor două viduri, ci, mai curînd, substratul lor comun, echivalența lor ideală. Tot ce e volumetric în acest peisaj are stricturii lui Guardi, obținută din combinații de alb, negru și ocruri verzui, adaugă ansamblului o inconfundabilă notă spectrală. [34] Totul e răcoare crepusculară, liniște fluidă, imobilitate. Nimic mai anti-baroc decît această imagine. Pictura a devenit, înăuntrul ei, o formă

subtilă de *pasivitate*. Gestul creator renunță a mai fi ofensiv; orice agresivitate retorică e anulată. Formele, în loc de a declama, se mulțumesc să enunțe. Și, dacă e posibil, să enunțe monosilabic. Nici o intruziune a cantitativului nu e tolerată în acest tablou: nici măcar cantitativismul — de tip matematic — al perspectivei. Între primul plan și planul ultim nu există, practic, un spațiu intermediar, o tranziție riguros calculabilă, o gradare. De fapt, în afara bărcii din stînga, *totul* în acest tablou e îndepărtat, și anume reductibil la un singur plan al depărtării. Cu alte cuvinte, în măsura în care tot ce apare în imagine (minus barca din stînga) e exprimat în termenii unei unice suprafețe (o suprafață aflată în preajma liniei orizontului), putem spune că Guardi obține aci o *depărtare fără adîncime*, o depărtare plată, în care e loc mai curînd pentru siluete decît pentru corpuri. Depărtarea fără adîncime, depărtarea *aspațială* este condiția de existență a *irealului*. Și realitatea comună a bărcii din stînga nu face decît să confirme irealitatea peisajului din restul imaginii. Același procedeu e reluat — cu consecințe asemănătoare — și în altă capodoperă a artistului: în prețioasa *Gondolă pe lagună* de la Muzeul Poldi-Pezzoli din Milano. Aci, toate mijloacele puse în joc în peisajul de la Londra își sporesc efectul. Turnul Marghera avea încă — în planul ultim al peisajului analizat — o prezență autori-



Schiță pentru «Incendiul de la San Marcuola»

tară; iar planul ultim însuși, deși — cum am spus — apărea unificat într-o suprafață omogenă, lăsa încă loc unor minime nuanțe spațiale: o subțire limbă de pămînt se detașa, de pildă, de linia fundalului, avansînd ușor spre privitor. În «Laguna» de la Milano, contrastul dintre «aproape» și «departe» e absolut. Arhitectura așezată pe firul orizontului nu pare decît o îngroșare a ductului său. Bărcile care plutesc dinaintea malului sînt simple umbre. Iar saltul de la ele la marea barcă din avanscenă e uriaș. Pe scurt, sîntem confruntați cu *una din cele mai eliptice imagini ale artei europene*. Și totuși, din economia extremă a limbajului și, pe de altă parte, din proporția modestă a pînzei (lucrarea e, ca mai toate lucrările lui Guardi, de mici dimensiuni) rezultă, în mod neașteptat, senzația netă a amplorii, a spațiului vast prin tocmai faptul de a fi nelocuit.

Este momentul ca — pornind de la asemenea imagini — să revenim apăsat asupra acelei însușiri a picturii guardești care o distinge tranșant de a altor vedutiști și, în primul rînd, de a mai vîrstnicului Canaletto. Guardi este singurul dintre «topografii» Veneției care, dincolo de împestrițarea carnavalescă a orașului, dincolo de locvacitatea piețelor sale, percepe pustietatea aspră a lagunei. Desigur, ca și Canaletto, «elevul» său este mereu obligat de clienți să reproducă aglomerația Veneției, delirul suprapopulării ei. Dar chiar și în aglomerație, și mai ales în ea, Guardi simte prezența devastatoare a lagunei, miasma ei funestă. Ca mai tîrziu Baudelaire, pictorul italian vede neîncetat, dedesubtul splendorii, stigmatele morții. Chiar și în fastul unei adunări ca aceea prilejuită de concertul dedicat arhiducilor ruși care vizitau Veneția în 1782 (München, Alte Pinakothek), singura realitate pictată e amorful. Corpurile umane sînt simple arătări, accidente de umbră și lumină. Desfigurate de vacuitatea proprie, ele au paloarea și anonimatul trupurilor de înecați. Mîlurile lagunei par să fi invadat totul.

În tablourile lui Guardi, chiar și în acelea din care mulțimea nu lipsește, e mai multă singurătate decît în tablourile lui Canaletto. Mai multă singurătate, mai puțin eveniment și mai puțin zgomot. Veneția lui Canaletto e o Veneție solară și activă. A lui Guardi e macerată de semi-întuneric și sătulă de faptă. Cînd festivitățile dogale sînt pictate de Canaletto, sau gravate de Brustolon, scena e plină de *participanți*, de actori. Cînd același moment trece sub privirea lui Guardi, participanții devin mai curînd *spectatori*, scena e invadată de public. Iconografia guardescă abundă în *motivul mulțimii care stă și privește:* văzute din spate, ca niște adevărate embleme ale placidității dornice a uita de sine dinaintea cîte unui eveniment mai mult sau mai puțin spectaculos, grupuri umane compacte contemplă fie zborul în balon al contelui Zambeccari, fie ceremoniile papale din piața San Zanipolo, fie vreo trupă de acrobați, fie vreun incendiu. Guardi nu face, însă, niciodată, oprindu-se asupra unor astfel de împrejurări, reportaj. El nu e, cum crede Vittorio Moschini, un «cronicar» al Veneției. [35] Cronicarul adevărat se livrează fără rezerve evenimentului pe care îl relatează. Guardi obține mai degrabă un discurs despre derizoriul evenimentului și, în consecință, despre futilitatea reportajului. Dinaintea căderii Veneției, ca și personajele fascinate de flăcările de la San Marcuola, Guardi are glacialitatea perplexității. Și pictura pe care o face pare să aparțină uneori cuiva care începe să creadă că Veneția și venețienii, cu puterea și strălucirea lor, n-au existat niciodată.

APELE VENEȚIEI ȘI SIMBOLISMUL BĂRCII

«Moartea e pentru mine azi
O aromă îmbătătoare,
Ca o odihnă pe malul unei ape»

(Din «*Sfatul unui om deznădăjduit cu sufletul său*», Egipt, dinastia a XII-a. Trad. C. Daniel)

În secolul al XVIII-lea, apele nu mai sînt pentru Veneția un accident specific, ci un semn al destinului. Străbătută de siluetele funerare ale gondolelor, ființa lichidă a orașului încetează să mai ilustreze categoria inocentă a pitorescului, pentru a căpăta demnitatea unui simbol. Există, într-adevăr, o mereu reiterată corelație între tema apelor și tema morții. «*Cînd moare* — spunea Heraclit — *sufletul se face apă.*» Este o afirmație care presupune asimilarea universului acvatic cu neantul, cu haosul primordial, cu originarul. Alunecarea vieții spre termenul ei ultim e pretutindeni resimțită ca o curgere fluvială, după cum «tranzitul» propriu-zis din tărîmul lumesc în acela al umbrelor e rezumat în imaginea trecerii Styxului; e, deci, o traversare de ape. În virtutea acestui străvechi simbolism, reperabil în cele mai disparate tradiții culturale, am putea spune că, în luntrea sa cotidiană, gondolierul e, fatalmente, un Charon profan. Orice promenadă al cărei traseu e dictat de labirintul canalelor venețiene evocă o dantescă rătăcire de duhuri în nelumescul morții. Nu întîmplător motivul literar al «morții la Veneția» a făcut cariera pe care o cunoaștem. Veneția pare — și aceasta începînd cu secolul al XVIII-lea — un avanpost al Apocalipsului, un *memento* al sfîrșitului, răsădit în inima însăși a fastului secular.

E de la sine înțeles, pe de altă parte, că soluția clasică a oricărui prisos de ape, vehicolul salutar al trecerii peste ele e *barca*. Din Egiptul vechi și pînă în Irlanda, din

Oceania şi Melanezia pînă în Grecia antică, simbolismul bărcii îşi demonstrează, fără breşă, universalitatea. Barca slujeşte fie transportului sufletelor în lumea de dincolo (vezi legendele corăbiilor cu morţi şi ale «vaselor-fantomă»), fie expulzării demonilor, sau a celor posedaţi de ei, în afara universului familiar (vezi tema «corăbiei nebunilor» — «*Stultifera navis*», «*Narrenschiff*»).

Ni se va obiecta, desigur, că prezenţa apelor şi a bărcilor în tablourile unui pictor care a ales drept subiect Veneţia nu constituie un argument îndestulător pentru aducerea în discuţie a motivelor simbolice amintite. Ar fi, e drept, un abuz, să descifrăm, în chip mecanic, orice imagine populată de ape şi ambarcaţiuni drept o parabolă a morţii. Nu am risca o asemenea interpretare, dacă am avea dinainte lucrări de Carlevarijs sau Canaletto, marine olandeze sau litoraluri impresioniste. Ni s-ar părea legitim, totuşi, să încercăm o lectură simbolică a «Furtunii» lui Bruegel, sau a vedutelor lui Guardi. Căci şi Bruegel şi Guardi fac parte dintre artiştii care văd în lucruri mai ales ceea ce ele ascund. Apele şi gondolele Veneţiei au ascuns veacuri de-a rîndul *un potenţial simbolic* pe care istoria veneţiană nu l-a constrîns la manifestare. Abia către sfîrşitul secolului al XVIII-lea potenţialul acesta a ieşit la suprafaţă, a devenit o realitate. Pînă atunci, canalele şi bărcile au fost numai *decorul* peisajului venet. Odată cu Guardi, ele au căpătat o altă investire, recomandîndu-se ca purtătoare de ursită. Nicolai Hartmann ar spune că din «*spiritul obiectivat*» al Veneţiei, ele s-au înălţat la rangul «*spiritului ei obiectiv*».

Dealtfel, datele înseşi ale imaginii plastice guardeşti ne oferă toate justificările pentru o interpretare care să depăşească nivelul ei strict «denotativ». Eminenţa de ordin formal, prestanţa pe care o are barca din «Laguna» de la Milano atestă neîndoielnic o înlocuire a registrului naturalist cu cel simbolic. Convingătoare, în acelaşi sens, ar fi analiza comparatistă a reprezentării *apei* în tablourile lui Canaletto şi în acelea ale lui Guardi. La Canaletto (în *Vederea Canalului Grande* de pildă, aflată tot la Milano, în colecţia Crespi, sau în *Canale della Giudecca* din aceeaşi colecţie), apa este mai mult *semnalată* decît *descrisă* pictural. Ea se înscrie în cîmpul tabloului ca o simplă *suprafaţă*, pe care încreţirea măruntă a valurilor e trasată aproape grafic. Guardi este incomparabil mai sensibil la *volumul* apei, la densitatea ei materială. Pentru el, canalul veneţian nu e, ca pentru Canaletto, o oglindă pe care se alunecă în plan orizontal. E expresia exterioară a unei *adîncimi*, pragul unei scufundări iminente. Apele au — în pictura lui Guardi — conotaţia fatalităţii, a pericolului, a ameninţării; şi era de neevitat ca artistul să se simtă ispitit — singurul între vedutişti — de tema furtunii pe mare, a adîncului răzvrătit (vezi lucrarea de la Milano).

Putem spune, deci, fără ezitare, că simbolismul apei conferă artei guardeşti un anumit caracter profetic. Peisagistul a înţeles că, pictînd priveliştile între care trăia, le transforma, pe nesimţite, în oracol, în semne ale prăbuşirii. Şi, înconjurat de potop, el şi-a aflat salvarea navigînd pe arca propriei lui arte.

Ca orice profet, Francesco Guardi n-a avut în vremea şi în ţara sa succesul meritat. La şaptezeci de ani, el primea pentru un tablou jumătate din preţul pe care îl căpăta — pentru aceeaşi marfă — Canaletto la începutul carierei sale.[36] Vedutistica lui Guardi era acceptată, de regulă, atunci cînd nu se găsea pe piaţă altceva, sau cînd cumpărătorul nu era suficient de înstărit pentru a investi în nume mai sonore. Francesco a contribuit însă, tocmai de aceea, la naşterea unui *nou tip de patronaj* artistic: e vorba de oameni cu venituri modeste, burghezi mai curînd decît aristocraţi, cochetînd ingenuu cu bunul gust şi cu savantlîcul, dar sinceri în iubirea lor de artă şi dornici s-o slujească pe potriva mijloacelor de care dispuneau.[37] Acesta a fost multă vreme publicul lui Guardi, chiar şi după moartea sa. Prin energia expeditivă a desenului, prin mişcarea plină de *brio* a tuşei, prin atmosfera de reverie îngrijorată care îi populează semi-întunericul, pictura guardescă nu oferea clienţilor ei obiecte de consum facil. Ea a început prin a fi o pictură de colecţionari, mai mult sau mai puţin obscuri, şi abia în ultimul sfert al veacului al XIX-lea a intrat în discuţia criticii (Ch. Yriarte, P. Leroi) şi, apoi, a pictorilor înşişi.[38]

Descendenţi direcţi în ordinea stilului, Francesco n-a avut. Fiul său, Giacomo, a rămas toată viaţa un simplu vignetist.[39] Un oarecare Giovanni Migliara a încercat, între 1812 şi 1818, să-l pastişeze, dar a preferat curînd să-şi aleagă modelele printre artişti austrieci şi germani, mai bine prizaţi de public.[40] Marea reuşită stilistică a lui

Guardi l-a închis în cercul unei singurătăți din care numai ultimele cinci-șase decenii l-au putut smulge. A fost comparat cu Corot (M. Levey, V. Moschini), cu Whistler (G. Simonson), cu Goya și Daumier (M. Muraro). A fost trecut printre precursorii impresionismului (A. Morassi). A devenit obiect de licitație pe de o parte și de investigație erudită pe de alta. A intrat în arhivele gloriei. Închipuind expresia plastică a unui sfîrșit de lume, Francesco Guardi a pus picturii moderne un început memorabil, pentru care prețul unei vieți de insatisfacții și al unei posterități multă vreme ingrată merita să fie plătit. Iar apoteoza finală a artistului dă simbolismului apei ultima sa rotunjime. Căci el nu e numai un simbolism al sfîrșitului ireversibil, ci, în egală măsură, unul al marilor cicluri vegetale, mereu reînnoite. Mediu privilegiat al morții, apa este și izvor al oricărei reînvieri. Între aceste două extreme simbolice, ca între malurile aceluiași rîu, luntrea picturii lui Guardi păstrează un etern echilibru.

NOTE

1. J. W. Goethe, *Werke in sechs Bänden*, ediție îngrijită de Erich Schmidt, Insel Verlag, Leipzig, 1940, vol. 6. (Vermischte Schriften), p. 129—130.
2. Maurizio Bonicatti, *Precedenti storici di Francesco Guardi nella tradizione settecentesca del «Capriccio»*, în «Problemi guardeschi. Atti del Convegno di studi promosso dalla Mostra dei Guardi, Venezia 1965», Veneția, Alfieri, 1967, p. 23—29.
3. Pentru toate acestea și pentru un foarte comprehensiv tablou al moravurilor venețiene, vezi, *inter alia*: Charles Diehl, *Une république patricienne, Venise*, Paris, Flammarion, 1915.
4. Sînt cuvintele elvețianului Edmondo Lundy, aflat la Veneția pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. Cf. Michelangelo Muraro, *Le carnaval de Venise*, în «Jardin des arts», nr. 76, martie 1961, p. 22.
5. Robert Volmat, *La festivité. Psychopathologie du carnaval*, în «Jardin des arts», nr. 76, martie 1961, p. 3—8. Vezi și René Guénon, *Sur la signification des fêtes «carnavalesques»*, în «Symboles fondamentaux de la Science sacrée», Paris, Gallimard, 1962, p. 162—166. De asemenea, Elio Zorgi, *Origine des fêtes vénitiennes*, în «Amour de l'Art», nr. 52—54, 1951, p. 31—36 și T. Pignatti, *Venetian Festivals and Amusements*, în «Apollo» (G. B.), 1975, nr. 163, p. 208—215.
6. Împrumutăm acest subtitlu articolului *Centosessanta quadri in cerca d'autore*, publicat de Felice Filippini în «Cenobio», 1965, p. 245—253, pe marginea expoziției «Mostra dei Guardi», găzduită în iunie-septembrie 1965 la Palazzo Grassi din Veneția.
7. Cf. Giovanni Ciccolini, *La famiglia e la patria dei Guardi*, în «Studi trentini», t. 32 (1953), p. 105—131 și 325—354, t. 33 (1954), p. 29—56, 189—200 și 301—316.
8. Asupra acestei probleme, cf. Nicolò Rasmo, *Osservazioni e proposte sulla formazione pittorica dei Guardi*, în «Problemi guardeschi», p. 188—193.
9. Cf. Antonio Morassi, *Guardi peintre de fleurs*, în «Connaissance des arts», nr. 129, nov. 1962, p. 65—71.
10. Cf. Michelangelo Muraro, *The Guardi Problem and the Statutes of the Venetian Guilds*, în «The Burlington Magazine», nr. 691, vol. CII, oct. 1960, p. 421—429.
11. Vittorio Moschini, *Francesco Guardi*, Milano, 1956, p. 18.
12. Cf. Antonio Morassi, *Conclusioni su Antonio e Francesco Guardi*, în «Emporium», t. 114, 1951, p. 195—219 și Idem, *A Signed Drawing by Antonio Guardi and the Problem of the Guardi Brothers*, in «The Burlington Magazine», nr. 605, vol. XCV, aug. 1953, p. 260—267. Vezi, de asemenea, Ettore Violani, *Gian Antonio o Francesco Guardi? Storia di un errore*, în «Letteratura», nr. 76—77 (1965), p. 122—128, și C. L. Ragghianti *Situazione dei Guardi*, în «Problemi guardeschi», p. 223—231. O sistematizare a discuțiilor privitoare la caracterele distinctive ale fraților Guardi dă M. Muraro într-o substanțială notă la articolul său *The Guardi Problem and the Statutes of the Venetian Guilds* (cf. supra, nota 10).
13. Cf. Terisio Pignatti, *Linguistica e linguaggio dei fratelli Guardi*, în «Problemi guardeschi», p. 174—181.
14. Michael Levey pomenește și de încercările vedutistice datorate, în Veneția secolului al XVII-lea, tot unor nordici: germanul Joseph Heintz și suedezul Richter. Cf. M. Levey, *La peinture à Venise au 18e siècle*, Paris, 1967, p. 136—137. Pentru Gaspar Van Wittel, cf. Giuliano Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, 1966.
15. Cf. Roberto Longhi, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, în «Paragone», Anno VI, nr. 71, nov. 1955.
16. Cf. Charles Diehl, *op. cit.*, pass.
17. Michael Levey, *op. cit.*, p. 9—17 pass.
18. Francesco Algarotti, *Raccolte di lettere sopra la Pittura e l'Architettura*, Livorno, 1765, t. II, p. 151—155, apud Giuliano Briganti, *Les peintres de «vedute»*, Venezia, 1971, p. 16—17.
19. M. Levey, *op. cit.*, p. 134.
20. Cf. Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana III: Il Cinquecento, il Seicento e il Settecento, dal Neoclassicismo al Futurismo*, Firenze, 1968, p. 407.
21. Cesare Brandi, *Canaletto*, Mondadori, 1960, p. 23.
22. Cf. Fortunato Bellonzi, *Pittura italiana IV: Dal Seicento all'Ottocento*, Milano, 1960, p. 153—154.
23. Antonio Morassi, *Circa gli esordi del vedutismo di Francesco Guardi con qualche cenno sul Marieschi*, în «Studies in the History of Art. Dedicated to William E. Suida on his eightieth Birthday», London, Phaidon Press, 1959, p. 338—352.
24. Antonio Morassi, *Francesco Guardi as a pupil of Canaletto*, în «The Connoisseur», vol. 152, nr. 613, martie 1963, p. 150—158.
25. Cf. Denis Mahon, *When did Francesco Guardi become a «Vedutista»?*, în «The Burlington Magazine», vol. CX, nr. 779, febr. 1968, p. 69—73.

26. Cf. E. Arslan, *Considerazioni sul vedutismo di Francesco Guardi*, în « Problemi guardeschi », p. 8—22.
27. Sîntem recunoscători colegului V. I. Stoichiță pentru a ne fi atras atenția asupra apariției termenului de *sprezzatura*, alături de acela de *prontezza di mano*, și în critica de artă venețiană din secolul al XVI-lea.
28. Cf. Carl von Lorck, *Immanuel Kant und die Bildkunst seiner Epoche*, în « Jahrb. Albertus-Königsberg », t. V (1954) p. 57—80.
29. Cf. Hans Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzburg, 1964, mai ales p. 9—17.
30. George A. Simonson, *Francesco Guardi* (1712—1793), în « Gazette des Beaux-Arts », Décembre 1908, p. 502.
31. Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Venezia 1946, p. 37—38, apud Giuliano Briganti, *Les peintres de « vedute »*, Venezia, 1971, p. 27.
32. Există o foarte bogată bibliografie privind relațiile dintre Europa și China în secolul al XVIII-lea. Ne mulțumim a menționa cîteva titluri: J. Guérin, *La Chinoiserie en Europe au XVIIIe siècle*, Paris. 1911; A. Reichwein, *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*, New York, 1925; R. W. Lightbown, *Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », vol. 32 (1969), p. 228—278. Cf. și Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, London, 1973.
33. Cîteva considerații asupra vidului în peisajul extrem-oriental se vor găsi în lucrarea noastră *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, București, Ed. Univers, 1980, p. 172—174.
34. Specificul paletei guardești e înregistrat ca atare de frații Goncourt încă din secolul trecut. Într-o descriere a înserării pe laguna venetă e introdus în scenă Guardi însuși, ținînd în mînă o paletă pe care nu se află decît tente de alb și negru. Cf. Ed. și Jules de Goncourt, *L'Italie d'hier*, Paris, 1894, p. 281.
35. Vittorio Moschini, *op.cit.*, p. 42.
36. Cf. Francis Haskell, *Francesco Guardi as* Vedutista *and some of his Patrons*, în « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », Vol. 23 (1960), p. 257.
37. *Ibidem*, pass. Printre clienții lui Guardi se numărau foarte puțini aristocrați (Pietro Pesaro, sau contele Giacomo Massimiliano di Collalto). Majoritatea erau dintr-o categorie mai modestă: Giammaria Sasso, Dr. Giovanni Vianelli, Padre Giuseppe Toninotto etc.
38. Cf. Francis Haskel, *Francesco Guardi and the Nineteenth Century*, în « Problemi guardeschi » p. 56—81.
39. Cf. Rodolfo Pallucchini, *Nota per Giacomo Guardi*, în « Arte veneta », t. III (1949),p. 131—135.
40. Mary Pittaluga, *Le « vedute veneziane » di Giovanni Migliara*, în « Arte veneta, t. VIII (1954), p. 334—347.

CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

1643 Ferdinand al III-lea al Austriei acordă familiei Guardi un atestat de noblețe.
1645 *Gaspar Van Wittel, de care se leagă originile vedutismului settecentist, sosește la Roma.*
1678 Domenico, tatăl lui Francesco Guardi, e botezat la Mastellina (Trento).
1679 *Luca Carlevarijs sosește la Veneția.*
1681 *Primele vedute semnate și datate de Van Wittel.*
1690 *Moare Charles Le Brun.*
1691 *Se naște, la Piacenza, Gian Paolo Pannini.*
1692 *Pârvu Mutu pictează la Filipeștii de Pădure.*
1696 Domenico Guardi e la Viena unde, ajutat de unchiul său Giovanni, studiază pictura.
Se naște Giambattista Tiepolo.
1697 *Se naște, la Venezia, Giovanni Antonio Canal, zis Canaletto. Se naște W. Hogarth.*
1698 Domenico se căsătorește cu o tînără nobilă: Maria Claudia Pichler.
1699 Se naște la Viena primul fiu al lui Domenico: Giovanni Antonio (Gianantonio).
Se naște J. B. S. Chardin.
1700 Familia Guardi se mută la Veneția.
1702 Se naște al doilea copil al lui Domenico Guardi: Maria Cecilia care, în 1719, va deveni soția lui Giambattista Tiepolo.
1703 *Se naște Fr. Boucher.*
1704 *Se naște John Locke.*
1706 *Se naște Benjamin Franklin.*
1707 *Se naște Carlo Goldoni.*
1709 *Moare marele peisagist olandez Meindert Hobbema.*
1710 *Se naște Michele Marieschi.*
1711 *În Țările Române începe epoca domniilor fanariote.*
Se naște David Hume.
1712, 5 octombrie: Se naște Francesco Lazaro Guardi care, în aceeași zi, primește botezul la Santa Maria Formosa.
Se naște Jean-Jacques Rousseau.
1713 *Pacea de la Utrecht. Începutul dominației austriece în Italia. Sfîrșitul hegemoniei franceze în Europa.*
Se naște Denis Diderot. Se naște pictorul englez Richard Wilson.
1714—1718 *Războiul turco-venețian, încheiat cu pacea de la Passarowitz. Ruina definitivă a imperiului oriental al Veneției.*
1714 *Constantin Brâncoveanu și cei patru fii ai săi sînt decapitați la Constantinopol. Leibniz publică «Monadologia».*
1715 Se naște ultimul fiu al lui Domenico, Nicolò Guardi.
Moare Ludovic al XIV-lea.
1716 Moare Domenico Guardi. Gianantonio, băiatul său cel mare, preia comanda atelierului.
Marco Ricci poposește la Veneția, la unchiul său, Sebastiano Ricci.
Dimitrie Cantemir publică «Descriptio Moldaviae». Moare Leibniz.
1717 *Watteau pictează «Îmbarcarea spre Cythera». Se naște J. J. Winckelmann.*
Petru cel Mare vizitează Parisul.
1719 *Daniel Defoe publică «Robinson Crusoe».*
1720 *Se naște Carlo Gozzi, dramaturg venețian, creatorul comediei fecrice. Se nasc Giovanni Battista Piranesi și Bernardo Bellotto.*
1721 *Moare Watteau. Montesquieu publică «Scrisori persane».*
1723 *Se naște Joshua Reynolds. Moare Dimitrie Cantemir.*
1724 *Se naște Immanuel Kant.*
1725 *Se naște Greuze, pictorul preferat al lui Diderot. Moare Petru cel Mare. Apare «Știința nouă» a lui Giambattista Vico.*
1726 *Luca Carlevarijs intră în «Fraglia dei pittori veneziani» (Confreria pictorilor venețieni).*
1727 *Se naște Th. Gainsborough. Moare Isaac Newton.*
1729 *Mor Marco Ricci și Luca Carlevarijs. Se naște Gotthold Ephraim Lessing.*
1731 În testamentul contelui Giovanni Benedetto Giovannelli se vorbește despre o serie de copii după tablouri, executate de «frații Guardi».
Moare Daniel Defoe.
1732 *Se naște Jean-Honoré Fragonard.*
1733 *Se naște Hubert Robert. Canaletto e recunoscut ca «cel mai mare pictor de vedute» al timpului.*
1734 *Joseph Vernet sosește la Roma. Moare Sebastiano Ricci.*
1736 *Gaspar Van Wittel moare la Roma. Michele Marieschi lucrează pentru mareșalul Schulenburg.*
1737 *În Franța, Saloanele de pictură devin o instituție cu manifestări regulate.*

1738 Giovanni Antonio Guardi vizitează un unchi din Vigo d'Anaunia care, ca paroh al bisericii din localitate, ceruse nepoților trei mari tablouri pentru sacristie.
1739 *Charles de Brosses face elogiul vedutelor lui Canalettto. Se naște Joseph Haydn.*
1741 *Michele Marieschi publică 21 de vederi gravate ale Veneției și se distinge ca pictor și arhitect. Se naște Johann Heinrich Füssli. Moare Antonio Vivaldi.*
1742 Giacomo Casanova vorbește, în «Memorii», de atelierul lui Guardi (se referea, desigur, la Gianantonio), în care se află și fratele său, Francesco.
1742—1743 Mareșalul Schulenburg comandă lui Gianantonio mai multe «quadri turchi» (scene turcești), la a căror realizare colaborează și Francesco.
1743 *Se naște, la Lucca, compozitorul Luigi Boccherini. Moare Michele Marieschi.*
1744 *Moare Giambattista Vico.*
1745 *Moare Jonathan Swift.*
1746 Data probabilă a «Madonei cu sfinți» (operă certă a fraților Guardi), de la biserica din Belvedere lîngă Aquileia.
Canaletto pleacă la Londra. Se naște Francisco de Goya y Lucientes.
1747 *Bellotto pleacă, cu întreaga familie, la Dresda.*
1748 *Descoperirea ruinelor de la Pompei. Se naște J. L. David.*
1749 *Se naște J. W. Goethe.*
1750 Cele două scrisori ale lui Francesco Guardi către Carlo Cordellina: e vorba de prețuri și modele ale unor lucrări neprecizate.
Ia naștere «Academia venețiană», avîndu-l ca director pe G. B. Piazzetta. Moare J. S. Bach. J.-J. Rousseau publică «Discursul asupra științelor și artelor».
1751 *Apare primul volum al «Enciclopediei».*
1750—1752 Frații Guardi execută lucrările destinate Bisericii Arhanghelului Rafael din Veneția.
1752 *Fragonard primește «Premiul Romei».*
1753 Data probabilă a «Madonei» de la Cerete Basso, pictată de frații Guardi.
1754 *Joseph Vernet începe să lucreze la «Porturile Franței». Condillac: «Tratatul despre senzații».*
1756 Antonio Guardi e acceptat între membrii Academiei venețiene de pictură și sculptură, prezidată de G. B. Tiepolo.
Canaletto se întoarce la Veneția. Piranesi publică cele patru volume de «Antichități romane». Se naște W. A. Mozart.
1757 15 februarie: Francesco Guardi se căsătorește cu Maria Mathea, fata pictorului Matteo Pagani.
Se naște William Blake.
1759 *Voltaire publică «Candide».*
Se naște Fr. Schiller. Moare Händel. Ia ființă «British Museum».
1760, 22 ianuarie: Moare Antonio Guardi.
25 august: Se naște Vincenzo, primul fiu al lui Francesco Guardi.
Se naște, la Florența, Luigi Cherubini.
1761—1763 Francesco Guardi — membru în «Fraglia dei pittori veneziani».
1761 *Răscoala nobililor scăpătați din Veneția («I Barnabotti») împotriva regimului oligarhic.*
1762 Lui Francesco i se naște al doilea fiu, Giovanni.
1763 Francesco lucrează pentru capela Sf. Dominic, a unei biserici din Murano (cf. «Miracolul Sf. Hyacinth» de la Viena).
Canaletto e refuzat de Academia venețiană în ianuarie și apoi, în septembrie, acceptat. Bernardo Bellotto la Varșovia.
1764, 13 aprilie: Se naște Giacomo, al treilea fiu al lui Francesco.
25 aprilie: Senatorul Pietro Gradenigo scrie în carnetul său de note: «Francesco Guardi, pictor din cartierul Sf. Apostoli (. . .), bun elev al faimosului Canaletto, a reușit, cu ajutorul camerei optice, să picteze cu multă artă două pînze de dimensiuni însemnate, comandate de un englez. Aceste tablouri, care reprezintă Piața San Marco (. . .) și podul Rialto (. . .) au fost expuse azi (. . .) cu succes deplin». E prima consemnare scrisă a calităților lui Francesco care, la acea dată, avea 52 de ani . . .
Apare «Dicționarul filosofic» al lui Voltaire. Moare W. Hogarth.
1766 Data la care, după unii cercetători, Francesco ar fi putut începe lucrul la ciclul de pînze dedicate dogelui Alvise IV Mocenigo («Festivitățile dogale»). Acum apar gravurile lui Brustolon după desene de Canaletto pe aceeași temă. Nu e, însă, sigur dacă aceste gravuri au servit drept model lui Guardi.
Hubert Robert — membru al «Academiei regale», ca «pictor de ruine».
1767 *James Watt realizează motorul cu aburi.*
1768 *Moare Canaletto.*
Prima călătorie a căpitanului Cook în mările australe. Moare Winckelmann.
1769 14 ianuarie: Se naște al patrulea fiu al lui Francesco, care însă moare după trei zile.
27 ianuarie: Moare, în urma nașterii, soția lui Francesco, Maria Pagani.
Se naște Napoleon Bonaparte.
1770 *Moare G. B. Tiepolo. Moare Boucher.*
1771 E de presupus o călătorie a lui Francesco la Roma (cf. «Castelul Sant'Angelo» de la Washington).
Francesco Zuccarelli — președinte al Academiei venețiene. Fragonard călătorește în Țările de Jos.
1772 *Goethe publică «Suferințele tînărului Werther». Se naște David Caspar Friedrich.*
1774 *Se naște W. Turner.*
1775

1776 *Se naşte John Constable. Moare David Hume. Statele Unite îşi proclamă independenţa.*

1778 Francesco Guardi pleacă la Val di Sole, locul său de baştină, pentru a rezolva unele probleme administrative privind proprietăţile familiei.
Moare Jean-Jacques Rousseau. Mor Francesco Zucarrelli şi Piranesi. Moare Voltaire.
Începe, la Sibiu, construirea Palatului Brukenthal.

1779 *Moare J. B. S. Chardin*

1780 *Bernardo Bellotto moare la Varşovia. Se naşte Ingres.*
Samuil Micu şi Gh. Şincai publică la Viena prima gramatică tipărită a limbii române («Elementa linguae daco-romanae sive valachicae»).

1781 *Moare Lessing. Apare «Critica raţiunii pure» a lui Imm. Kant. Apar, postum, «Confesiunile» lui J.-J. Rousseau.*

1782 Francesco face o nouă călătorie în ţinutul natal, cu care prilej dăruieşte două «capricii» gazdei sale Felice Manfroni din Caldès (Trento).
La 25 aprilie, Pietro Edwards, împuternicit să administreze artele frumoase din Republica venetă, comandă pictorului patru tablouri, reprezentînd ceremoniile publice legate de vizita la Veneţia a papei Pius al VI-lea. Pentru cele patru tablouri, Francesco va primi 48 de ţechini.
John Strange, rezident britanic la Veneţia, se interesează de vedutele lui Guardi.
Francesco execută lucrările comandate în onoarea «principilor nordici» (Arhiducele Pavel Petrovici şi Maria Teodorovna, care vizitaseră Veneţia în ianuarie).

1783 *Are loc, în Franţa, prima ascensiune cu un aerostat, construit de Joseph Michel Montgolfier.*

1784 12 septembrie: Francesco, în vîrstă de 72 de ani, e ales în «Accademia di Belle Arti», ca «pittore prospettico» (nouă voturi pentru, două contra). Îi face elogiul bolognezul Albergati Capacelli, care îi atribuie calitatea cea mai importantă pe care trebuie să o aibă un pictor, după părerea sa: «creatrice fantasia» (fantezie creatoare).
Francesco pictează ascensiunea contelui Zambeccari la bordul unei «mongolfiere», construită de Francesco Pesaro.
Ia naştere Banca new-yorkeză. Moare Diderot. Herder începe publicarea lucrării sale: «Idei asupra filosofiei istoriei omenirii».

1786 Moare Nicolò Guardi, fratele lui Francesco. Abatele Della Lena şi Gian Maria del Sasso îşi exprimă admiraţia pentru pictura guardescă.

1787 *Horace de Saussure face prima ascensiune ştiinţifică pe Mont Blanc.*
În Ţara Românească, Nicolae Mavrogheni îngăduie «zugravilor de subţire» (pictorii) să alcătuiască o breaslă separată de a «năcaşilor» (Boiangiii). Arhi-zugrav e numit Gheorghe Venier, pictor de origine veneţiană.

1788 Dogele Alvise Mocenigo concede lui Gabriele Marchio dreptul de a imprima vederi din Veneţia după tablourile «celebrului Francesco Guardi» .
Moare Gainsborough. Ia fiinţă ziarul «Times».

1789 Francesco Guardi ia parte la o şedinţă a Academiei veneţiene în cursul căreia, cu ajutorul său, cîteva vedute atribuite lui Canaletto sînt dovedite ca aparţinînd şcolii lui Marieschi.
Moare Joseph Vernet. Se naşte Eugène Delacroix.
Adunarea Statelor Generale la Versailles. Începe Revoluţia Franceză. George Washington — preşedinte al Statelor Unite.

1790 Francesco Guardi este elogiat, în catalogul colecţiei Vianelli, ca pictor de vedute «spiritoso nell'inventare» (spiritual în invenţie).
Apare «Critica puterii de judecare» a lui Imm. Kant. Moare Benjamin Franklin.

1791 *Se naşte Th. Géricault. Moare W. A. Mozart*

1792 *Moare J. Reynolds.*

1793, 1 ianuarie. Francesco Guardi, după o lună de boală (pulmonară?) moare în casa sa din Piaţa Madonna delle Grazie, unde îşi avea şi atelierul. Împlinise, cu cîteva luni în urmă, 80 de ani.
Moare Carlo Goldoni.

1796 *Se naşte Camille Corot.*

1796—1797 *Campania lui Napoleon în Italia, încheiată cu pacea de la Campo-Formio. «Voi fi Attila acestui oraş» — declarase tînărul general francez intrînd în Veneţia.*

1804 Pietro Edwards, rugat de Antonio Canova să-i procure tablouri pentru colecţia sa, trimite sculptorului o scrisoare din care rezultă, între altele, scepticismul său cu privire la opera lui Francesco Guardi. Vedutistul ar fi lucrat în pripă, neglijent, (pentru a-şi cîştiga existenţa), aşa încît lucrările sale sînt ameninţate să se degradeze rapid. («Nu le văd rezistînd mai mult de zece ani» — spunea Edwards.)

1828 George Agar-Ellis, vizitînd Veneţia, cumpără şi transportă în Anglia întreaga colecţie a negustorului Tarma, cuprinzînd 96 de uleiuri ale lui Guardi şi 14 lucrări în tempera.

1829 Giacomo Guardi vinde lui Teodoro Correr desenele sale şi ale tatălui său.

1835 Moare Giacomo Guardi, fiul lui Francesco. Atelierul pictorilor Guardi, în care Giacomo mai lucrase încă, imitînd maniera tatălui său, se închide pentru totdeauna.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ*

A. IZVOARE

GRADENIGO, P. *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali di Pietro Gradenigo (1748—1774)*, ed. îngrijită de M. L. Livan, Padova, 1942
ZANETTI, A. M. *Della pittura veneziana*, Veneția, 1771
LANZI, L. *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795
MOSCHINI, G.A. *Della letteratura veneziana del secolo XVIII*, vol. III. Veneția, 1806

B. LUCRĂRI GENERALE

VOSS, H. *Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts*, în «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1926
MOSCHINI, V. *La pittura italiana del Settecento*, Florența, 1931
PALLUCCHINI, R. *La pittura veneziana del Settecento*, Veneția-Roma, 1960
VALCANOVER, Fr. *I vedutisti veneziani*, Milano, 1966
MERX, K. *Studien zu den Formen der venezianischen Vedutenmalerei des* 18. *Jahrhunderts*, Phil. Diss., München, 1970

C. MONOGRAFII

SIMONSON, G.A. *Francesco Guardi*, Londra, 1904
DAMERINI, G. *L'arte di Francesco Guardi*, Veneția, 1912
PANIZZA, P. *Francesco Guardi*, Trento, 1912
LAPAUZE, H. *Francesco Guardi*, Paris, 1922
FIOCCO, G. *Francesco Guardi*, Florența, 1923
TINTI, M. *Guardi*, Paris, 1930
PALLUCCHINI, R. *Canaletto e Guardi*, Novara, 1941
PALLUCCHINI, R. *I disegni del Guardi al Museo Correr di Venezia*, Veneția, 1943
GOERING, M. *Francesco Guardi*, Viena, 1944
BYAM-SHAW, J. J. *The Drawings of Francesco Guardi*, Londra, 1951
MOSCHINI, V. *Francesco Guardi*, Milano 1952, 1956 ²
VALCANOVER, F. *Guardi*, Novara, 1960
PALLUCCHINI, R. *Francesco Guardi*, Milano, 1965
PEROCCO, G. *I Guardi*, Padova, 1966
PIGNATTI, T. *Disegni dei Guardi*, Florența, 1967
PIGNATTI, T. *Francesco Guardi*, Brescia, 1971
MORASSI, A. *L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi*, 2 vol., Veneția, 1973
BORTOLATTO, L.R. *L'opera completa di Francesco Guardi*, Milano, 1974
BRION, M. *Guardi*, Paris, 1976
MORASSI, A. *Guardi. Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*, Veneția, 1976
BINION, A. F. *Giovanni Antonio and Francesco Guardi: their life and milieu with a catalogue of their figure drawings*, New York, 1976

D. ARTICOLE

PIGNATTI, T. *Per l'iconografia di Francesco Guardi*, în «Arte veneta», 1947
HANNEGAN, B. *The antique character of Guardi's landscape «Capricci»*, în «Marsyas», t. X (1960—61), p. 1—12.
BONICATTI, M. *Problemi estetici dei disegni di F. Guardi nella cultura del tempo*, în «Accad. Bibl. Italia», t. XXX, 1962, p. 232—242.
BONICATTI, M. *Note sul vedutismo veneziano: sulla cultura artistica di Francesco Guardi e di Domenico Tiepolo*, în «Arte veneta», 1964 (Misc. G. Fiocco), p. 135—146.

* În prezenta bibliografie n-au mai fost reluate titlurile la care se face referință în note.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

În text

RIALTO
1770?
desen
Veneția, Muzeul Correr

«*IL BUCINTORO*» (galera dogelui)
1770—1780?
desen
New York, Metropolitan Museum

SCHIȚĂ PENTRU «INCENDIUL DE LA SAN MARCUOLA»
1789
desen
New York, Metropolitan Museum

În afara textului

1. TOBIE PESCUIND
detaliu
c. 1750 (în colab. cu Antonio?)
tempera pe pînză; ansamblul: 80×140 cm
Veneția, Biserica Arhanghelului Rafael
2. VORBITORUL CĂLUGĂRIȚELOR DE LA MÎNĂSTIREA SAN ZACCARIA, detaliu
1750—1760 (în colab. cu Antonio?)
ulei pe pînză; ansamblul: 108×208 cm
Veneția, Ca' Rezzonico
3. AURORA
detaliu
1750—1755 (în colab, cu Antonio?)
ulei pe pînză; ansamblul: 416×210 cm
Veneția, Cini
4. LALELE ȘI VAS CU FLORI
c. 1740?
ulei pe pînză: 45×54 cm
Paris, col. Sciolette
5. CROCHIU
c. 1750?
desen
Veneția, Muzeul Correr
6. NUNTA LUI TOBIE
c. 1750 (în colab. cu Antonio?)
tempera pe pînză: 80×342 cm.
Veneția, Biserica Arhanghelului Rafael
7. PIETÀ
c. 1750?
desen
Bassano, Muzeul Comunal
8. SFÎNT ÎN EXTAZ
1740—1750
ulei pe pînză, 87×69 cm
Trento, Muzeul Național
9. ȚĂRANCĂ
c. 1770?
desen
Veneția, Muzeul Correr
10. FAȚADA UNEI BISERICI
c. 1770?
desen
Veneția, Muzeul Correr
11. CAPRICCIO CU DOUĂ PODURI
1750—1755
ulei pe pînză, 30×53 cm
Florența, Uffizi
12. PEISAJ IMAGINAR
1770—1780?
desen
Florența, Muzeul Horne
13. DOUĂ CUPLURI
1760—1770?
desen
Veneția, Muzeul Correr
14. PODUL RIALTO
c. 1765?
desen
Paris, Luvru
15. PEISAJ RUSTIC CU PODEȚ ȘI CĂLĂREȚ
(«Călărețul singuratic»)
1750—1760
ulei pe pînză, 42×60 cm
Milano, Pinacoteca Ambrosiana
16. VEDERE SPRE «DOLO», detaliu
c. 1760
ulei pe pînză
Detroit, Institute of Arts
17. VEDERE A INSULEI SAN GIORGIO MAGGIORE
c. 1755
ulei pe pînză, 71×119 cm
Glasgow, Art Gallery and Museum
18. CAPRICCIO CU PIAȚETĂ
1765—1770?
ulei pe pînză, 38×26 cm
Moscova, Muzeul Pușkin
19. «RIO DEI MENDICANTI» ÎN FAȚA ÎNĂSTIRII DOMINICANILOR
1760—1765
ulei pe pînză, 44×45 cm
Milano, col. Borletti
20. PIAȚA SAN MARCO, detaliu
1755—1765
ulei pe pînză; ansamblul: 72,5×119 cm
Londra, National Gallery
21. TRĂSURA RĂSTURNATĂ
c. 1770?
desen
col. particulară
22. CANAL GRANDE SPRE PODUL RIALTO
1755—1765
ulei pe pînză, 56×75 cm
Milano, Brera

23. CAPRICCIO CU BISERICĂ ÎN RUINĂ, CASĂ RUSTICĂ ȘI FIGURI
1750—1770?
ulei pe pînză, 97,5×112 cm
Veneția, Cini

24. VEDERE A UNEI BISERICI
c. 1770?
desen
Veneția, Muzeul Correr

25. CANAL GRANDE ÎN FAȚA PALATULUI REZZONICO
1760?
desen
Londra, British Museum

26. CAPRICCIO CU PORTIC ÎN RUINĂ
1760—1770
ulei pe pînză, 33×51 cm
Verona, Museo di Castelvecchio

27. FURTUNĂ PE MARE
1770—1775
ulei pe pînză, 33×45 cm
Milano, Castello Sforzesco

28. SF. NICOLAE
c. 1750?
desen
Veneția, Muzeul Correr

29. MIRACOLUL SF. HYACINTH («Sfînt dominican salvînd cîțiva pelerini»)
1763
ulei pe pînză, 121×172 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum

30. VEDERE CĂTRE VAMĂ
detaliu
1760—1770
ulei pe pînză; ansamblul: 68×92 cm
Londra, col. Wallace

31. REGATĂ
cca 1775?
desen
Colecția ducelui de Talleyrand

32. DOGELE ZVÎRLIND BANI MULȚIMII ÎN PIAȚA SAN MARCO
c. 1770—1775
ulei pe pînză, 68×100 cm
Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture

33. CANAL GRANDE LÎNGĂ PALATUL CORRER
detaliu
1755—1765
ulei pe pînză; ansamblul 56×75 cm
Milano, Brera

34. CAPRICCIO CU DOUĂ ARCADE
1770—1780
ulei pe pînză, 45×32 cm
Praga, Národni Galerie

35. FESTIVITĂȚILE DOGALE: «IL BUCINTORO» (galera dogelui) LA LIDO
c. 1770
ulei pe pînză, 68×100 cm
Paris, Luvru

36. «PIAZZETTA» ȘI PIAȚA SAN MARCO
c. 1775?
desen
Veneția, Muzeul Correr

37. VIZITA
1770?
desen
Veneția, Muzeul Correr

38. FESTIVITĂȚILE DOGALE: PRIMIREA AMBASADORILOR LA PALATUL DUCAL
c. 1770
ulei pe pînză, 66×100 cm
Paris, Luvru

39. FESTIVITĂȚILE DOGALE: PRIMIREA AMBASADORILOR LA PALATUL DUCAL
detaliu

40. FESTIVITĂȚILE DOGALE: PRIMIREA AMBASADORILOR LA PALATUL DUCAL
detaliu

41. PIAȚA SAN MARCO DECORATĂ PENTRU SĂRBĂTOAREA ÎNĂLȚĂRII («LA SENSA»)
c. 1775
ulei pe pînză, 61×91 cm
Lisabona, Fundația Gulbenkian

42. PEISAJ IMAGINAR
1770—1780?
desen
Veneția, Muzeul Correr

43. CAPRICCIO CU RUINĂ CLASICĂ, ȚĂRANI ȘI BĂRCI
1775—1780
ulei pe pînză, 60×75 cm
Milano, Muzeul Poldi Pezzoli

44. PODUL CU TREI ARCURI
1765—1775
ulei pe pînză, 48×74 cm
Washington, National Gallery of Art

45. FESTIVITĂȚILE DOGALE: «IL BUCINTORO» LÎNGĂ SF. ELENA
c. 1770
ulei pe pînză, 66×100 cm
Paris, Luvru

46. SILUETĂ FEMININĂ
c. 1770
desen
Florența, Muzeul Horne

47. CANAL GRANDE LÎNGĂ SANTA LUCIA
1770—1780?
ulei pe pînză, 48,7×78 cm
Lugano — Amsterdam, col. Thyssen-Bornemisza

48. CAPRICCIO
c. 1775
desen
New York, Metropolitan Museum

49. CAPRICCIO CU ARCADĂ ÎN RUINĂ ȘI CASE RUSTICE
c. 1780
ulei pe pînză, 33×51 cm
Verona, Museo di Castelvecchio

50. PEISAJ IMAGINAR
c. 1780
desen
Florența, Muzeul Horne

51. PIAȚETA SAN MARCO CU VEDERE SPRE SAN GIORGIO MAGGIORE
1775—1785
ulei pe pînză, 45×72 cm.
Veneția, Cà d'Oro

52. PIAȚETA SAN MARCO CU VEDERE SPRE SAN GIORGIO MAGGIORE
detaliu

53. CAPRICCIO CU ARC DE TRIUMF OGIVAL
1775—1780
ulei pe pînză, 39×26 cm
Bergamo, Accademia Carrara

54. CAPRICCIO CU ARC DE TRIUMF ÎN RUINĂ
1770—1780
ulei pe lemn, 24×34 cm
Providence, col. Murray-Danforth

55. CROCHIU
c. 1750
desen
Veneția, Muzeul Correr

56. PIAȚA SAN MARCO DECORATĂ PENTRU SĂRBĂTOAREA ÎNĂLȚĂRII («LA SENSA»)
c. 1780
ulei pe pînză, 29,5×45 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum

57. PALATUL DUCAL VĂZUT DINSPRE GOLFUL SAN MARCO
detaliu
c. 1780
ulei pe pînză; ansamblul: 58×76,5 cm
Londra, National Gallery

58. GONDOLĂ PE LAGUNĂ
c. 1780
ulei pe pînză, 25×38 cm
Milano, Muzeul Poldi Pezzoli

59. VEDERE A LAGUNEI CU TURNUL MARGHERA, detaliu

60. VEDERE A LAGUNEI CU TURNUL MARGHERA
1785—1790
ulei pe lemn, 21,5×41,5 cm
Londra, National Gallery

61. VEDERE A VĂMII CĂTRE CHIESA DELLA SALUTE
detaliu
1775—1780
ulei pe pînză; ansamblul: 56,5×76 cm
Londra, National Gallery

62. «RIO DEI MENDICANTI» LÎNGĂ MÎNĂSTIREA DOMINICANILOR
1780—1790
ulei pe lemn, 19,5×15 cm
Bergamo, Accademia Carrara

63. MONGOLFIERA CONTELUI ZAMBECCARI
1784
ulei pe pînză, 66×51 cm
Berlin (Vest), Staatliche Museen

64. STUDIU DE GRUP
c. 1780
desen
Veneția Muzeul Correr

65. INCENDIUL DE LA SAN MARCUOLA
1789
ulei pe pînză, 41×60 cm
Veneția, Galleria dell'Accademia

66. SERBĂRILE DEDICATE «PRINCIPILOR DIN NORD»: CONCERTUL FEMEILOR DE LA CASINO DEI FILARMONICI
1782
ulei pe pînză, 67×90 cm
München, Alte Pinakothek

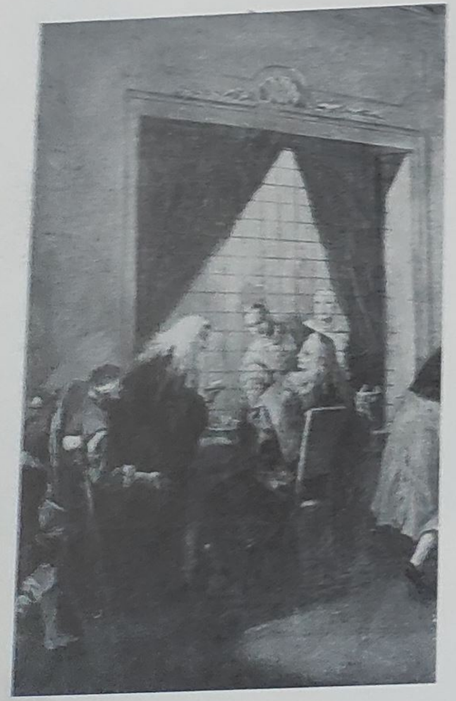
67. INTRAREA ARSENALULUI
c. 1780
ulei pe pînză, 29,5×45 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum

68. CAPRICCIO CU FAȚADĂ DE PALAT
1780—1790
ulei pe lemn, 19,5×15 cm
Bergamo, Accademia Carrara.

REPRODUCERI

1. Tobie pescuind, detaliu

2. Vrăjitoarea călugărițelor de la Mănăstirea Sfîntul Zaccaria, detaliu
3. Jumări, detaliu



4. Lalele și vas cu flori

5. Orchin
6. Nuns in Time

7. Pietà

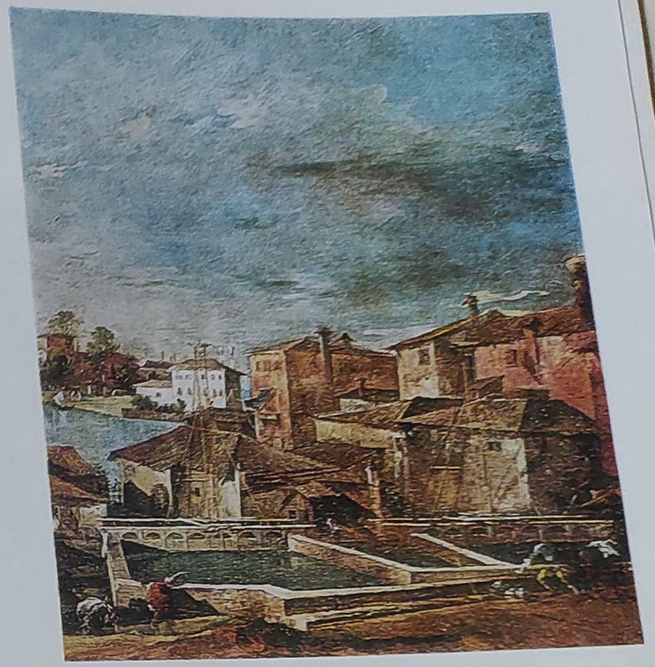
9. Țărani
10. Fațada unei biserici

11. Capriccio cu două poduri

12. Peisaj imaginar
13. Două cupluri
14. Podul Rialto

15. Peisaj rustic cu podeț și călăreț

16. Vedere spre «Dolo», detaliu
17. Vedere a insulei San Giorgio Maggiore



18. Capriccio cu piaţetă

19. «Rio dei Mendicanti» în faţa Mînăstirii Dominicanilor

20. Piaza San Marco, detalji
21. Požarna ekscitacija

22. Canal Grande spre Podul Rialto

23. Capriccio cu biserică în ruină, casă rustică și figuri

24. Vedere a unei biserici
25. Canal Grande în fața Palatului Rezzonico

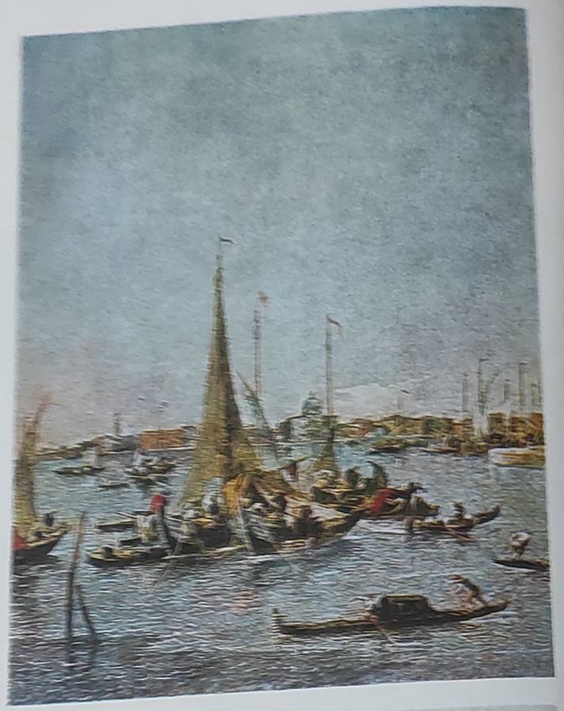
26. Capriccio cu portic în ruină

27. Furtună pe mare

28. Sf. Nicolae

29. Miracolul Sf. Hyacinth

30. Vedere către vamă, detaliu
31. Regată

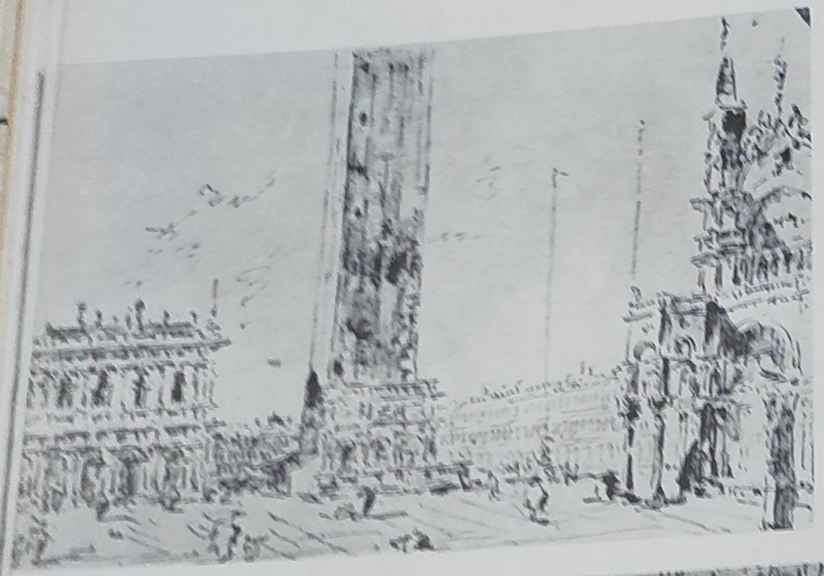


32. Dogele sărbătorit de mulțimi în piața San Marco

33. Canal Grande lîngă Palatul Corner, detaliu
34. Capriccio cu două arcade

35. Festivităţile dogale: «Il Bucintoro» la Lido

36. «Piazzetta» și Piața San Marco
37. Vizetta



38. Festivitățile dogale: primirea ambasadorilor la Palatul ducal

39. Festivitățile dogale: primirea ambasadorilor la Palatul ducal, detaliu
40. Festivitățile dogale: primirea ambasadorilor la Palatul ducal, detaliu
41. Piața San Marco decorată pentru sărbătoarea Înălțării («La Sensa»)

42. Peisaj imaginar
43. Capriccio cu ruină clasică, țărani și hârci

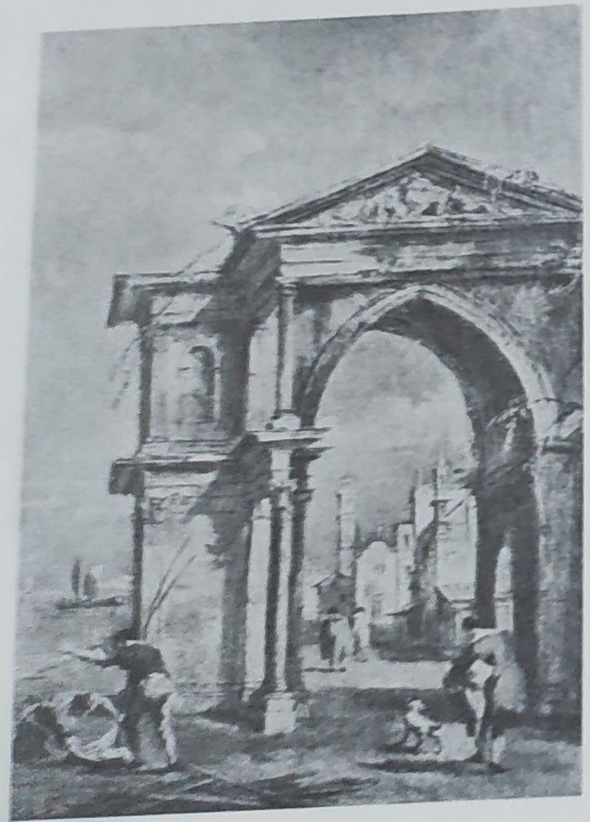
44. Podul cu trei arcuri

45. Festivitățile dogale: «Il Bucintoro» lîngă Sf. Elena

46. Siluetă feminină
47. Canal Grande lîngă Santa Lucia

49. Capriccio cu arcadă în ruină şi case rustice
50. Peisaj imaginar
51. Piaţeta San Marco cu vedere spre San Giorgio Maggiore

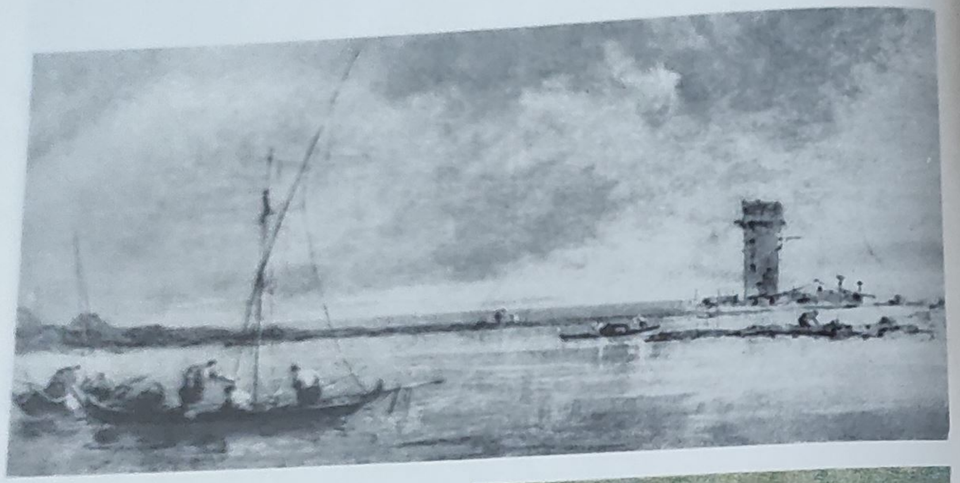
52. Piaţeta San Marco cu vedere spre San Giorgio Maggiore, detaliu
53. *Capriccio* cu arc de triumf ogival
54. *Capriccio* cu arc de triumf în ruină

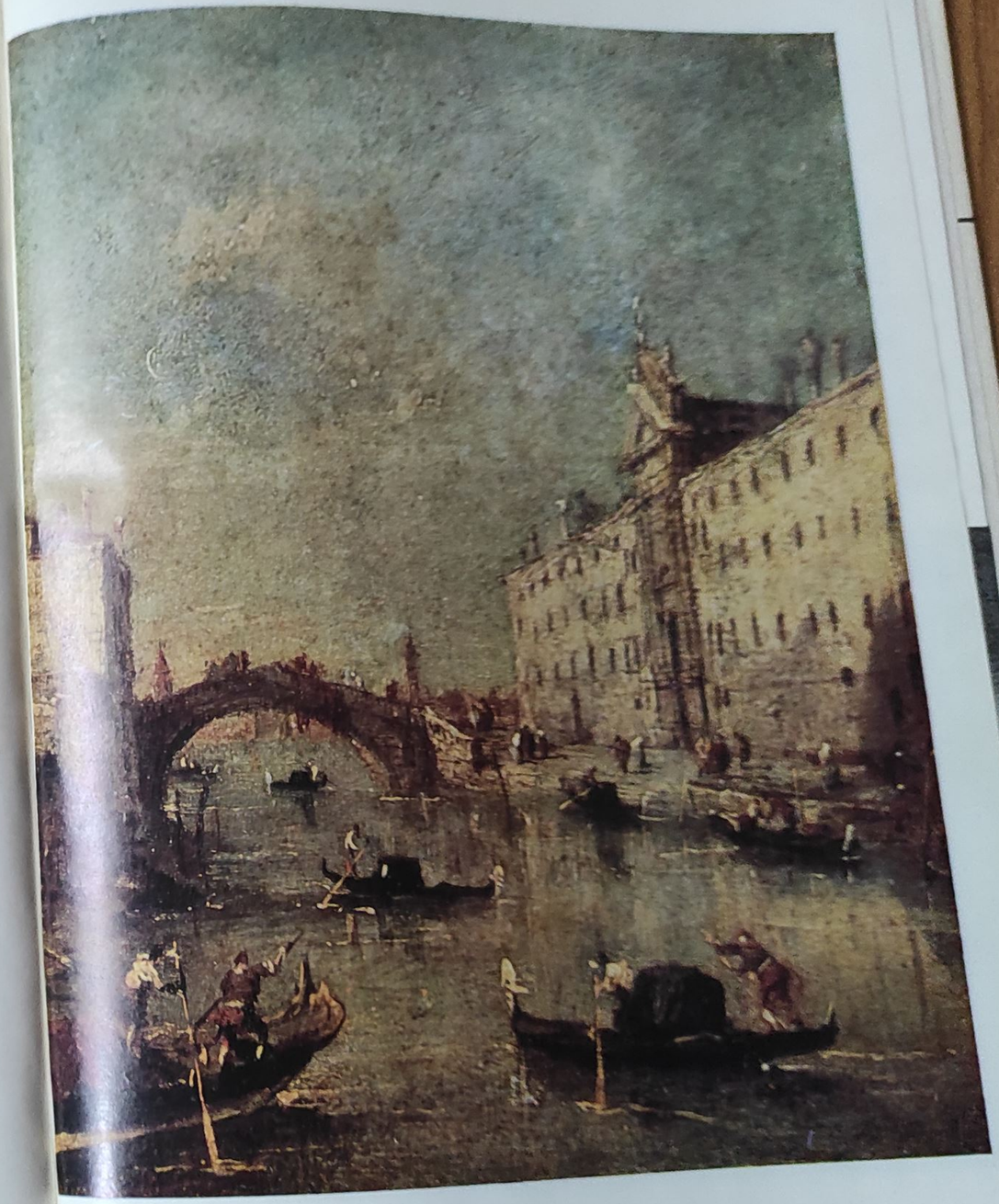


55. Crochiu
56. Piața San Marco decorată pentru sărbătoarea Înălțării («La Sensa»)

57. Palatul ducal văzut dinspre golful San Marco, detaliu
58. Gondolă pe lagună
59. Vedere a lagunei cu turnul Marghera, detaliu

60. Vedere a lagunei cu turnul Margherа
61. Vedere a vămii către Chiesa della Salute, detaliu
62. «Rio dei Mendicanti» lîngă Mînăstirea Dominicanilor

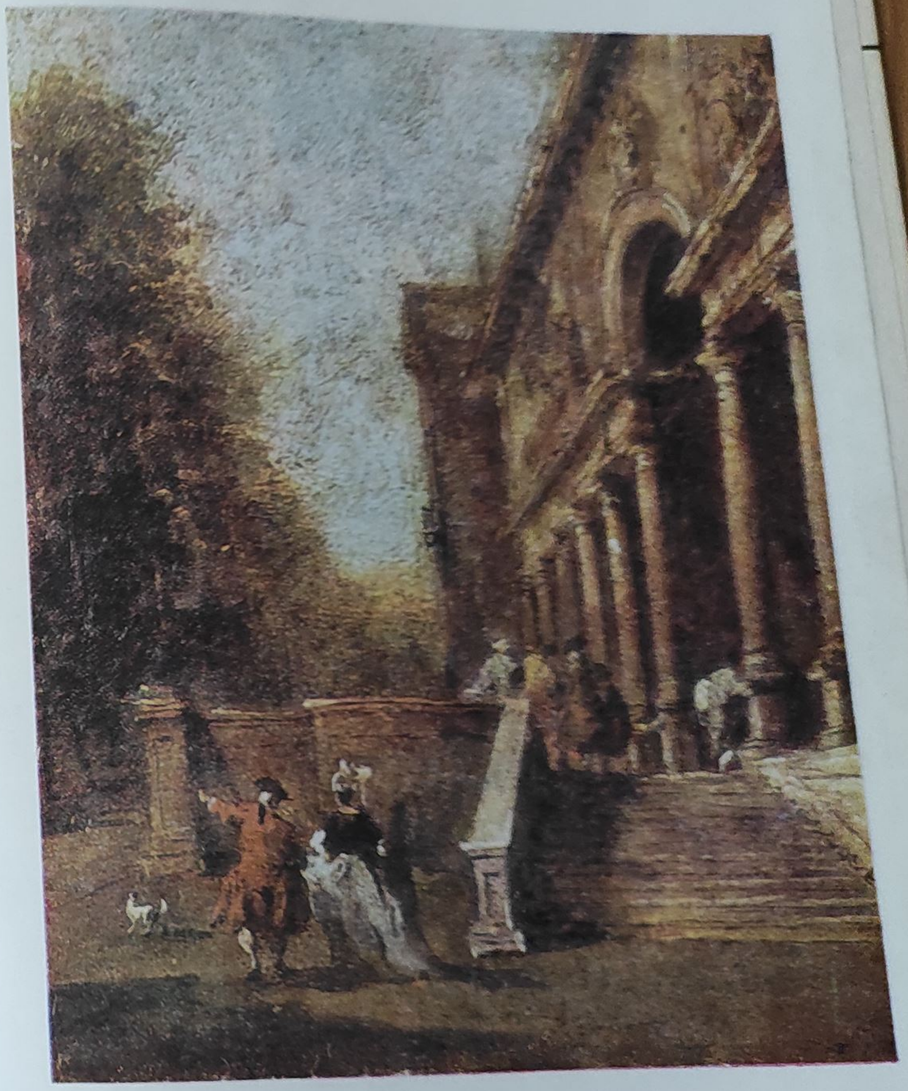




63. Mongolfiera contelui Zambeccari

64. Studiu de grup
65. Incendiul de la San Marcuola

66. Serbările dedicate «Principilor din Nord»: concertul femeilor de la Casino dei Filarmonici

67. Intrarea arsenalului

68. Capriccio cu fațadă de palat